

O que define melhor a pintura: o desenho harmonioso de Rafael ou o suntuoso colorido de Ticiano?

O debate entre o desenho e a cor surge no Renascimento italiano, na rivalidade entre as escolas de Florença e Veneza: a primeira, identificando *il disegno* a uma atividade superior do intelecto; a segunda, manifestando uma adesão vital *al colore*.

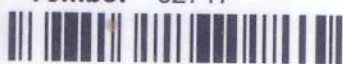
O acirramento da disputa nos séculos XVII e XVIII, sobretudo na França, com os debates da Academia Real de Pintura e Escultura, traz profundas consequências para o pensamento estético no Ocidente, chegando a influir decisivamente nas obras de Goethe e Diderot.

Este volume se inicia com a defesa do desenho por Vasari, acompanha os desdobramentos da polêmica francesa, seu ponto de virada com Roger de Piles e as novas tendências que levarão à plena autonomia da cor no século XX — que terá, na obra de Matisse e nos ensaios de Clement Greenberg, dois de seus momentos mais altos.

Coleção A pintura, em 14 volumes, uma antologia de textos fundamentais sobre a arte e os autores do século IV a.C. ao século XX

CIRC

Tombo: 52717



2967069

ISBN 85-7326-357-1



9 788573 263572

editora 34

9

A pintura

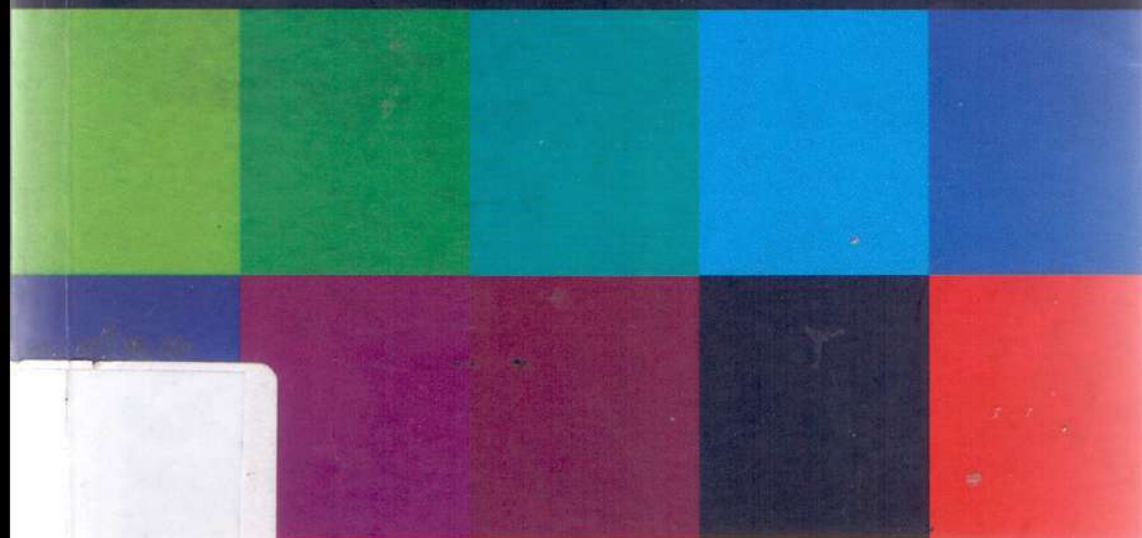
Textos essenciais

Vol. 9: O desenho e a cor

Direção geral de Jacqueline Lichtenstein

Apresentação de Jacqueline Lichtenstein

editora 34





Academia Real de Pintura e Escultura
 Albrecht Dürer Allan Kaprow Alois Riegl
 André Breton André Félibien Antoine
 Coypel Antonin Artaud Aristóteles
 Baldassare Castiglione Benvenuto Cellini
 Bernard Lamy Carel van Mander Carlo
 Carrà Caspar David Friedrich Cennino
 Cennini Cesare Ripa Charles Batteux
 Charles Baudelaire Charles Blanc
 Charles Joseph Natoire Charles Le Brun
 Charles Loyseau Charles Nicolas Cochin
 Cícero Claude François Ménéstrier
 Clement Greenberg Concilio de Trento
 Denis Diderot Donald Judd Edmond de
 Goncourt Edmund Burke Émile Zola
 Erwin Panofsky Étienne Boileau Eugène
 Chevreul Eugène Delacroix Eugène
 Fromentin Federico Zuccaro Félix
 Fénéron Filóstrato, o Velho Francisco de
 Hollanda Francisco Pacheco Franciscus
 Junius Gabriel Blanchard Gabriele
 Paleotti Georg Wilhelm Friedrich Hegel
 Giacomo Balla Gino Severini Giorgio
 Vasari Giovanni Paolo Lomazzo
 Giovanni Pietro Bellori Gotthold
 Ephraim Lessing Guillaume Apollinaire
 Guillaume Durand de Mende Gustave
 Courbet Harold Rosenberg Heinrich
 Wölfflin Henri Focillon Henri Matisse
 Hippolyte Taine Jacopo da Varazze
 Jacques Louis David Jacques Restout

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

A PINTURA

Coleção em 14 volumes

1. O mito da pintura
2. A teologia da imagem e o estatuto da pintura
3. A idéia e as partes da pintura
4. O belo
5. Da imitação à expressão
6. A figura humana
7. O paralelo das artes
8. Descrição e interpretação
9. O desenho e a cor
10. Os gêneros pictóricos
11. As escolas e o problema do estilo
12. O artista, a formação e a questão social
13. O ateliê do pintor
14. Vanguardas e rupturas

Direção geral de
Jacqueline Lichtenstein

Colaboração de
Jean-François Groulier,
Nadeije Laneyrie-Dagen
e Denys Riout

A PINTURA

Textos essenciais

Vol. 9

O desenho e a cor

Apresentação

Jacqueline Lichtenstein

Coordenação da tradução

Magnólia Costa



editora ■ 34

Editora 34 Ltda.
Rua Hungria, 592 Jardim Europa CEP 01455-000
São Paulo - SP Brasil Tel/Fax (11) 3816-6777 www.editora34.com.br

Copyright da edição brasileira © Editora 34, 2006

La Peinture © Larousse, 1995

La Peinture © Larousse, 2004

*Ouvrage publié avec le concours du Ministère français
chargé de la culture — Centre National du Livre.*

Obra publicada com o apoio do Ministério francês
encarregado da cultura — Centro Nacional do Livro.

A fotocópia de qualquer folha deste livro é ilegal e configura uma
apropriação indevida dos direitos intelectuais e patrimoniais do autor.

Capa, projeto gráfico e editoração eletrônica:
Bracher & Malta Produção Gráfica

Revisão:

Cide Piquet, Fabrício Corsaletti, Camila Boldrini

1ª Edição - 2006 (1ª Reimpressão - 2008)

Catálogo na Fonte do Departamento Nacional do Livro
(Fundação Biblioteca Nacional, RJ, Brasil)

Lichtenstein, Jacqueline (org.)

L696p A pintura — Vol. 9: O desenho e a cor /
organização de Jacqueline Lichtenstein; apresentação
de Jacqueline Lichtenstein; coordenação da tradução de
Magnólia Costa. — São Paulo: Ed. 34, 2006.
152 p.

ISBN 85-7326-357-1

1. Artes plásticas - Pintura - Crítica e história.

I. Costa, Magnólia. II. Título. III. Série.

CDD - 750.1

CIRC
750.1
P659
V.9

A PINTURA

Nota da edição brasileira 7

Vol. 9

O desenho e a cor 9

Giorgio Vasari, *As vidas dos mais excelentes pintores,
escultores e arquitetos* ("O primado do desenho") 19

Lodovico Dolce, *Diálogo sobre a pintura,
intitulado O Aretino* 23

"O debate desenho/colorido" 29

Philippe de Champaigne, *Conferência sobre
um quadro de Ticiano representando a Virgem,
o menino Jesus e São João Batista* 30

Gabriel Blanchard, *Conferência sobre
o mérito da cor* 34

Charles Le Brun, *Opinião sobre o discurso
do mérito da cor pelo sr. Blanchard* 41

Roger de Piles, *Curso de pintura por princípios* 48

Denis Diderot, *Ensaio sobre a pintura
("Minhas pequenas idéias sobre a cor")* 63

Johann Wolfgang Goethe, *O tratado das cores* (VI) 72

Jean Auguste Dominique Ingres, *Escritos sobre a arte* 84

Eugène Chevreul, *Da lei do contraste simultâneo
das cores e da disposição dos objetos coloridos
(Capítulo 2)* 89

Charles Baudelaire, *Salão de 1846
("Sobre a cor"; "Sobre o ideal e o modelo";
"Sobre alguns desenhistas")* 96

Eugène Delacroix, *Diário* (1852, 1854) 108

Joris-Karl Huysmans, "A cor moderna" (<i>A Exposição dos Independentes em 1880</i> , "Degas, o pintor da vida moderna"; <i>Alguns</i> , "Goya e Turner")	112
Félix Fénéon, <i>O neo-impressionismo</i>	120
Wassily Kandinsky, <i>Do espiritual na arte e na pintura em particular</i> ("Ação da cor"; "A linguagem das formas e das cores")	126
Henri Matisse, <i>Escritos e conversas sobre a arte</i>	137
Clement Greenberg, <i>Pintura "de tipo americano"</i>	142
Relação dos tradutores	150
Sobre os organizadores	151

Nota da edição brasileira

Esta coletânea de textos foi publicada originalmente pela editora Larousse, na França, em 1995, em um único volume de 928 páginas. A presente edição optou por publicá-la em catorze volumes, seguindo a divisão em capítulos da obra original. Cada volume traz uma apresentação temática e uma seleção de escritos, acompanhados por breve contextualização do autor e da obra em questão.

A tradução dos textos para o português foi coordenada por Magnólia Costa. Todos os esforços foram feitos para localizar as fontes e realizar a tradução a partir da língua original. As fontes estão devidamente indicadas ao final de cada texto.

Houve casos em que, já existindo tradução de qualidade em nosso país, a Editora 34 optou por utilizá-la, agradecendo por isso, ao final de cada volume, às editoras e tradutores que gentilmente autorizaram sua publicação.

O desenho e a cor

Jacqueline Lichtenstein

Tais como os abordamos aqui, a cor e o desenho não são exatamente as realidades próprias ao exercício da pintura,¹ mas sim as idéias que os debates, os tratados e os conflitos de toda espécie definiram no interior da teoria da arte. São poucos os âmbitos da arte em que a distinção entre teoria e prática seja tão complexa, pelo menos até o século XIX. Os textos aqui reunidos, portanto, não se referem primordialmente à prática concreta da arte, e sim à determinação de sua essência, isto é, à sua definição. Entre a suntuosidade do colorido que admiramos em Ticiano ou em Rubens, e os discursos que se formaram para defender essas inovações pictóricas ou condená-las, as clivagens são profundas. É que o discurso põe em cena procedimentos, papéis e questões de hierarquia muitas vezes distantes da realidade das obras em si, isto é, de sua qualidade propriamente pictórica. Essa tensão transformou-se aos poucos em oposição doutrinária, à medida que Veneza pretendia rivalizar com Florença no século XVI, e sobretudo à medida que na França, no século XVII, se colocava de maneira cada

¹ Esse aspecto é particularmente discutido no volume 13, *O ateliê do pintor*, mas é abordado aqui nos textos de autores dos séculos XIX e XX.

vez mais intensa a questão de saber qual era a parte mais essencial da arte de pintar.

Os séculos XIX e XX superaram por completo esse estranho dualismo nascido de pressupostos por vezes implicitamente ideológicos. A propósito desse debate no século XVII, um Arnold Hauser, por exemplo, via prefigurarem-se na corrente colorista “forças progressistas” que libertavam a pintura de uma tradição demasiado pesada e conservadora.² Curioso conflito em que se manifestam o intelectualismo mais rigoroso, um certo puritanismo indiretamente decorrente da Reforma ou do jansenismo, cujos vestígios se percebem até hoje. Quer se trate de Rafael e Ticiano no século XVI, de Poussin e Rubens no século XVII, de Chardin e David no século XVIII, ou de Ingres e Delacroix no século XIX, cada época terá pintores que encarnarão, aos olhos dos teóricos, o conflito entre o desenho e a cor, até que pintores modernos, como Degas ou Cézanne, obriguem a questionar o verdadeiro sentido dessa oposição plurissecular. Mas convém ter cautela com as ilusões que podem surgir da leitura destes textos. A oposição entre o desenho e a cor é antes de tudo uma oposição teórica cuja pertinência é certamente maior para compreender e analisar o discurso sobre a pintura do que as próprias obras dos pintores. Quando Piles acusa Rafael ou Poussin de serem coloristas medíocres, esse julgamento esclarece infinitamente mais os princípios e mecanismos de sua teoria da arte do que a natureza dos quadros que ele toma como exemplo para sua demonstração. Mesmo se alguns pintores pendiam mais para a cor e outros para o desenho, nenhum deles

ignorava que um quadro, segundo a fórmula de Maurice Denis, é um conjunto de linhas e de cores dispostas numa certa ordem, antes de ser a representação de uma batalha ou de uma natureza-morta.

O debate surgiu na Itália, durante o Renascimento. No século XVI, desenvolveu-se uma querela acerca do respectivo papel desempenhado pelo desenho e pela cor, *il disegno e il colore*, na definição da pintura. Contra a escola de Florença e a de Roma, que defendia o primado do *disegno*, escritores como Dolce e Lomazzo, representando respectivamente a escola veneziana e a lombarda, defendiam que a arte da cor era mais importante do que a exatidão do desenho. É a cor, diziam eles, que torna os objetos como que dotados de alma e de vida, é ela que permite pintar a carne, representar o movimento, criar a ilusão do vivo; é ela, enfim, que está na origem do prazer que o espectador sente diante de um quadro. Ao desenho sublime de Rafael, eles preferiam o admirável colorido de Ticiano. Tal elogio da cor implicava um certo número de perigos que os partidários do *disegno* não deixaram de denunciar. Ao definirem a pintura pela cor, os teóricos da Itália do Norte assumiam o risco de pôr em perigo a condição de arte liberal recentemente adquirida pela pintura. Ora, desde a Antiguidade, a maioria das acusações dirigidas contra a pintura não visava principalmente à natureza sensível das imagens pintadas e do prazer que elas proporcionam, ou seja, àquele aspecto da pintura que se encontra precisamente na arte das cores? É o que explica que teóricos como Vasari tenham insistido na necessidade de definir a pintura por uma arte que procede essencialmente do intelecto, isto é, a arte do desenho. Aristóteles já o sugeria na *Poética*: ao contrário da cor, cuja beleza resulta de um impacto simplesmente material, da simples habilidade manual, e até do acaso, como o comprova

² Ver, de Arnold Hauser, *História social da arte e da literatura*, tradução de Álvaro Cabral, São Paulo, Martins Fontes, 1995.

a história tantas vezes citada de Protógenes,³ o desenho remete sempre à ordem de um projeto; pressupõe uma antecipação do espírito que concebe abstratamente e representa mentalmente a forma que quer realizar, o objetivo que busca atingir.⁴ O desenho não é matéria, nem corpo, nem acidente, escreve Zuccaro na *Idea del pittore*, e sim forma, concepção, idéia, regra e finalidade — em suma, uma atividade superior do intelecto. Portanto, privilegiar a cor em relação ao desenho constitui uma ameaça certa à posição que a pintura havia conquistado na cultura humanista graças ao primado do desenho. Daí os esforços de Dolce para marcar bem a diferença que separa o colorido do pintor da cor do tintureiro, e sua insistência sobre as qualidades morais da pintura, sobre o modo de vida do artista e a adequação observada em suas imitações. Embora reconhecendo a importância da cor, a maior parte dos teóricos continuará a privilegiar o desenho, que exige do artista e do espectador um ato de abstração em relação ao *páthos* do sensível e um ato reflexivo para compreender a engenhosidade da invenção. O que, necessariamente, equivale a atribuir ao desenho qualidades autenticamente intelectuais, conhecimentos tão diversos como a perspectiva, a anatomia e a história, e a reportar-se a uma autoridade tão considerável como a atividade do pensamento para a determinação da idéia.

O debate nasce, portanto, na Itália, onde as escolas proliferavam, e se prolonga na França, país com vocação para os dualismos severos e para uma doutrina clássica basea-

da em regras estritas. Foram de fato os franceses que transformaram o que era uma divergência entre pontos de vista contrários, mas não contraditórios, num antagonismo violento em que se chocam posições consideradas incompatíveis. O conflito se inicia por volta da década de 1660 e durará cerca de quarenta anos. Opõem-se os “poussinistas”, defensores do desenho, aos “rubenistas”, partidários da cor. Ainda que muitas vezes utilize os argumentos da polêmica italiana, o debate francês não pode ser considerado uma simples repetição do que ocorrera na Itália durante o século anterior. Os poussinistas defendiam uma concepção da pintura cuja legitimidade era avalizada pela Academia Real de Pintura e Escultura, que dirigiam desde sua fundação. Aquilo que na Itália era apenas uma corrente ou uma tendência de interpretação da obra de arte, tornou-se na França uma teoria dominante, a doutrina oficial da Academia de Colbert e de Le Brun. Desde sua fundação, a Academia se vira incumbida de uma tripla finalidade: pedagógica, teórica e política; ela devia ensinar a pintura, refletir sobre a arte e contribuir para a difusão da monarquia absoluta. Ora, esses três objetivos pressupõem uma definição da pintura baseada na excelência do desenho. Em primeiro lugar, porque o desenho é a única parte da pintura que se pode submeter às condições de um aprendizado escolar. Contrariamente à arte da cor, que escapa a qualquer regulamentação, o desenho pode ser ensinado porque sua prática obedece a regras. A segunda finalidade é importante para uma instituição que, desde seus primeiros estatutos, se propunha “ocupar-se das ciências de reflexão sobre as artes da pintura e da escultura”. Mas como falar da cor, como avaliar suas qualidades? Semelhante questão jamais se colocou da mesma maneira a propósito do desenho, que pode ser descrito em termos de harmonia, imitação e invenção. Origem da cria-

³ Ver, a esse respeito, o texto de Plínio, o Velho, no volume 1, *O mito da pintura*.

⁴ Em italiano, *disegnare* significa ao mesmo tempo desenhar e traçar um plano. A esse respeito, ver a nota 2 do texto de Vasari.

ção pictórica e meio de expressão das figuras, o desenho possibilita a formação de um conceito baseado em critérios comuns. Quanto à finalidade política, ela se exprime na hierarquia dos gêneros, isto é, na supremacia do quadro histórico, peça principal do imenso programa destinado a representar o reinado de Luís o Grande organizado sob a direção de Le Brun. Ora, tal privilégio dado à pintura histórica pressupõe, evidentemente, o primado do desenho, que permite transformar o relato em imagem, a história em quadro, ou, para usar os termos da época, narrar com um pincel. Compreende-se assim a desconfiança da Academia em relação às doutrinas coloristas que haviam começado a difundir-se na França na primeira metade do século XVII.

A questão é abordada já na primeira Conferência acadêmica de 1667.⁵ Em sua conferência inaugural sobre *São Miguel vencendo o dragão*, de Rafael, Le Brun se refere aos pintores que, “pensando apenas numa parte, esquecem as outras. É o que faz com que em seus quadros, [...] ao desejarem conferir demasiada união a suas cores, todas as coisas tenham uma mesma tonalidade”. Mas, por enquanto, tratava-se apenas de uma observação crítica sem nenhum desenvolvimento. Com a conferência de Philippe de Champaigne sobre *A Virgem, o menino Jesus e são João Batista*, de Ticiano, o tom mudará brutalmente. Apoiado em uma dupla argumentação, estética e moral, Champaigne condena a prática dos coloristas da maneira mais incisiva. A cor, diz ele, está para as outras partes da pintura (isto é, para o desenho) assim como o corpo está para a alma. Ela não passa de uma bela aparência. Preferir a cor é “enganar-se a si

⁵ Sobre a história das conferências acadêmicas, ver a nota de Philippe de Champaigne no volume 5, *Da imitação à expressão*.

mesmo”, deixar-se “deslumbrar” por um “belo brilho exterior”, ser sensível às seduções do corpo; é privilegiar aquilo que “toca o coração” em detrimento das partes mais difíceis, que falam ao espírito. O talento dos coloristas é apenas “um belo fazer” que não se baseia num saber, mas somente numa habilidade de execução. A essa conferência de Champaigne, Gabriel Blanchard responde em 7 de novembro de 1671 ao pronunciar um discurso *Sobre o mérito da cor*. Com uma intrepidez tanto maior quanto era ele o único a defender a doutrina colorista dentro da Academia, Blanchard exalta o encanto e o brilho do que denomina “a bela feiticeira”. Ao elogio do desenho de Rafael ou de Poussin, ele responde com um elogio à “bela maquiagem” de Rubens. Em 9 de janeiro de 1672, Le Brun intervém no conflito pronunciando uma conferência *Sobre o discurso do mérito da cor pelo sr. Blanchard*. Daí em diante o debate entre os poussinistas e os rubenistas iria tomar a cena da Academia por várias décadas. Ao se infiltrarem nessa verdadeira cidadela destinada ao desenvolvimento e à glória do desenho, os coloristas indiscutivelmente conquistaram uma vitória que demonstrava a força de uma ofensiva que já vinha sendo feita havia alguns anos por Roger de Piles.

Em 1668, Piles publicara uma tradução francesa de um poema latino, *De arte graphica*, cujo autor, Charles Alphonse Du Fresnoy, era amigo de Mignard e partidário dos coloristas.⁶ Ao comentar e publicar esse poema, que definia a “cromática” como “a alma e a perfeição última da pintura”, Piles preparava seu manifesto com o objetivo de conquistar o terreno doutrinal e institucional. Entre 1668 e 1699, quando ocupa o cargo de conselheiro na Academia,

⁶ Ver o volume 1, *O mito da pintura*.

ele não poupará esforços para que se reconheça a pertinência de suas idéias.⁷ Desde o Renascimento, a maioria dos discursos de legitimação consistia em demonstrar que Platon estava certo ao condenar o sensível e os prazeres do sensível, mas não ao condenar a pintura, já que esta não era uma atividade sensível e sua essência não estava na cor, e sim no desenho. Tal atitude equivalia a defender a pintura justificando os critérios filosóficos e morais que haviam servido para sua exclusão. Ao romper com essas estratégias discursivas, Piles assumia com uma audácia sem precedentes — mesmo entre os italianos — a acusação tradicional feita contra a pintura. “É verdade”, diz ele a propósito de um quadro de Rubens, “que é uma maquiagem, mas seria desejável que todos os quadros que se fazem atualmente fossem maquiados dessa maneira. Sabe-se bem que a pintura não passa de uma maquiagem, que faz parte de sua essência enganar e que o maior enganador nessa arte é o maior pintor.” Esse elogio da maquiagem é a pedra angular de uma argumentação que desemboca simultaneamente numa nova teoria da pintura, definida em termos de autonomia e de especificidade, e numa estética original do prazer e da sedução. Traço distintivo da pintura, para retomar as palavras de Piles, o colorido é também a fonte do prazer específico que o espectador desfruta diante dos quadros.

A partir do século XVIII essa estética colorista dominará a crítica. As novas ofensivas do desenho contra a cor, tanto no século XVIII, com a doutrina do Belo ideal, quanto no século XIX, entre alguns pintores e teóricos, não conseguirão modificar de maneira duradoura a orientação do

⁷ Ver as notas referentes a Piles nos volumes 1, *O mito da pintura*, e 3, *A idéia e as partes da pintura*.

discurso estético, que parecia comprometido, de modo inelutável, com o caminho aberto por Roger de Piles. O retorno ao ideal clássico do desenho na obra de um Ingres é sem dúvida o último fulgor de uma idéia da arte que se exprimirá cada vez mais sob as formas esclerosadas do academismo. O desenvolvimento das novas tendências pictóricas que se afirmariam no Impressionismo leva a cabo o ideal colorista e o triunfo das concepções modernas da cor. De Baudelaire a Huysmans, essa estética segue um percurso que corresponde ao próprio devir da cor, que invade progressivamente a tela até transformar o quadro nesse “caos de matérias” de que fala Balzac em *A obra-prima desconhecida*. Por toda parte, evidencia-se a vontade de apagar os limites tradicionais entre a forma, o modelado e o contorno, isto é, de superar o conflito entre o desenho e a cor. Já perceptível em Delacroix,⁸ a idéia de que a forma deve nascer da própria cor se afirma cada vez mais claramente. “Quando a cor surge em toda sua riqueza”, dirá Cézanne, “a forma está em sua plenitude.” Com Kandinsky ou Klee, a oposição pictórica entre o desenho e a cor parece definitivamente ultrapassada. Mas nem por isso a querela estética estava esgotada. Por muito tempo triunfante, a cor sofreria novos ataques em nome de certas tendências artísticas que pregam o retorno à idéia ou proclamam o fim da arte. Depois da II Guerra Mundial, com o Expressionismo abstrato, a cor passaria a dominar a cena da pintura norte-americana.

A maioria dos textos apresentados neste volume, principalmente depois do século XVII, diz respeito bem mais à cor do que ao desenho. Tal desproporção pode parecer o

⁸ Não escreveu Delacroix em seu *Diário* que é preciso “moldar com a cor”, como o escultor faz com a argila?

resultado de uma opção sectária; no entanto, ela acompanha a evolução das idéias e do gosto tal como se manifesta nos escritos. Enquanto a reflexão sobre a cor continuou a se enriquecer ao longo dos séculos, os textos importantes sobre o desenho datam quase todos dos séculos XVI e XVII. Isso não significa que todos os êxitos pictóricos a partir do século XVIII tenham sido obtidos pelos coloristas, e sim que o desenho deixou de ser, por algum tempo, objeto de discursos teóricos novos. Esse primado da cor corresponde às novas interrogações da física moderna, a partir de Newton, sobre a natureza da visão e da luz. E traduz igualmente a influência que o pensamento estético exerce cada vez mais sobre a teoria da arte.

Giorgio Vasari
(1511-1574)

As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos

(1568)

Para Vasari,¹ todas as artes visuais — arquitetura, escultura, pintura — procedem do desenho. Jogando com o duplo sentido da palavra *disegno*, que significa ao mesmo tempo a concepção e o contorno, o projeto e a execução manual do traçado,² Vasari define o desenho segundo dois aspectos, teórico e prático. Expressão sensível da idéia, fonte da invenção pictórica, o desenho confere à pintura a dignidade de uma atividade intelectual. Ao mesmo tempo, para Vasari, o primado do desenho na pintura fundamenta a superioridade desta em relação à escultura; todas as artes da visão, escreve ele, nasceram "juntas e diretamente do desenho", que é "propriedade nossa, dos pintores".³

¹ Sobre Vasari, ver o volume 1, *O mito da pintura*.

² Esse duplo sentido se expressava perfeitamente em francês até o século XVII pela palavra *dessein* [desígnio], que designava ao mesmo tempo o desenho e a idéia, ou o projeto formado no espírito. Atualmente o francês distingue *dessin* [desenho] e *dessein* [projeto], assim como o inglês distingue entre *drawing* e *design*.

³ *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Livro I, Introdução geral.

“O primado do desenho”

Oriundo do intelecto, o desenho, pai de nossas três artes — arquitetura, escultura, pintura —, extrai de múltiplos elementos um juízo universal. Esse juízo assemelha-se a uma forma ou idéia de todas as coisas da natureza, que é por sua vez sempre singular em suas medidas. Quer se trate do corpo humano, dos animais, das plantas, dos edifícios, da escultura ou da pintura, percebe-se a relação que o todo mantém com as partes, que as partes mantêm entre si e com o conjunto. Dessa percepção nasce um conceito, um juízo que se forma na mente, e cuja expressão manual denomina-se desenho. Pode-se então concluir que esse desenho não é senão a expressão e a manifestação do conceito que existe na alma ou que foi mentalmente imaginado por outros e elaborado em uma idéia. Talvez esteja aí a origem do provérbio grego: “De uma unha, um leão”: ao ver esculpida em uma rocha apenas a unha de um leão, um homem de talento poderia compreender com o intelecto, a partir daquela medida e forma, todas as partes do animal e, em seguida, o animal inteiro, como se o tivesse presente e diante dos olhos.

Crêem alguns que o pai do desenho e das artes seja o acaso, e que o uso e a experiência os nutrem e educam com o auxílio do conhecimento e do raciocínio: mas eu creio que com mais verdade se possa dizer que o acaso lhe tenha dado ocasião, do que considerá-lo o pai do desenho. Seja como for, quando o desenho tira do intelecto a invenção de alguma coisa, precisa que a mão, mediante o estudo e o exercício de muitos anos, esteja apta a desenhar e a exprimir bem qualquer coisa criada pela natureza, seja com pena, estilo, carvão, grafite ou outra coisa; pois quando o intelecto externa os conceitos depurados e com juízo, são as mãos

que, tendo exercitado o desenho por muitos anos, revelam a perfeição e excelência das artes, bem como o saber do artífice. E porque alguns escultores, às vezes, não possuem muita prática nas linhas e nos contornos, não podendo portanto desenhar sobre papel, trabalham em vez disso argila ou cera e fazem com bela proporção e medida homens, animais e outras coisas, assim como aquele que desenha perfeitamente no papel ou em outras superfícies.

Os homens que praticam essas artes chamaram ou distinguiram o desenho de vários modos, segundo a qualidade dos desenhos que se fazem. Aqueles que são traçados levemente e apenas delineados com a pena ou outro [instrumento] se chamam esboços, como se dirá mais adiante. Aqueles que mostram apenas as primeiras linhas em torno [do objeto] são chamados de perfil, contorno ou lineamento. E todos esses perfis ou como quer que os chamem servem tanto à arquitetura e à escultura como à pintura, mas sobretudo à arquitetura, porque nela os desenhos não são mais que linhas, e estas, para o arquiteto, são o princípio e fim de sua arte, pois todo o restante, mediante modelos de madeira traçados a partir dessas mesmas linhas, não é mais que trabalho de carpinteiros e pedreiros. Já a escultura se serve do desenho de todos os perfis, pois o escultor os utiliza para representar cada ponto de vista e definir a forma que lhe pareça a melhor e que ele queira modelar na cera, na argila, no mármore, na madeira ou em outra matéria.

Na pintura, os lineamentos servem de várias maneiras, mas particularmente para contornar cada figura, pois quando elas são bem desenhadas e feitas com proporções exatas, as sombras e as luzes que depois se lhes acrescentam dão às figuras um grande relevo e o conjunto resulta de extrema beleza e perfeição. Por isso, aquele que conhece e maneja bem essas linhas será, mediante a prática e o discer-

nimento, excelentíssimo em cada uma dessas artes. Assim, quem quiser aprender a exprimir por meio do desenho os conceitos da alma ou qualquer outra coisa, precisará, para se aperfeiçoar, depois de ter habituado a mão algum tanto, exercitar-se imitando figuras feitas em relevo, no mármore, na pedra, ou ainda aquelas moldadas em gesso, diretamente do natural ou sobre alguma bela estátua antiga, ou até mesmo modelos feitos de argila, sejam nus ou cobertos com algum pano que sirva de veste ou panejamento; pois sendo todas essas coisas imóveis e sem sentimento, trazem grande facilidade para quem as desenha, o que não acontece com as coisas vivas, porque se movem. Quando tiver então adquirido uma boa prática e segurança da mão desenhando tais coisas, comece a retratar coisas naturais até adquirir, com diligência e estudo assíduo, uma prática boa e segura; pois as coisas que vêm da natureza são as que verdadeiramente honram quem a elas se dedica, por possuírem, além de uma certa graça e vida, aquela simplicidade, aquela facilidade e doçura própria à natureza, que somente com ela se pode aprender perfeitamente, e jamais apenas com a própria arte.

E que se tenha por certo que a prática obtida com o estudo do desenho ao longo de muitos anos, como se disse antes, é a verdadeira luz do desenho e aquilo que faz os homens excelentíssimos. [...]

Fonte: Giorgio Vasari, "Introduzione alle tre arti del disegno, cioè architettura, pittura e scultura", in *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, texto integral com introdução de Maurizio Marini, Roma, Grande Tascabili Newton, 2ª ed., 1993, pp. 73-4.

Lodovico Dolce

(1508-1568)

Diálogo sobre a pintura, intitulado O Aretino

(1557)

O *Diálogo sobre a pintura* de Dolce¹ é, sem dúvida, um dos primeiros textos a estabelecerem de maneira explícita os fundamentos de uma doutrina colorista que teria um enorme desenvolvimento na França a partir do século XVII. Esse livro não é um tratado, mas um diálogo; os argumentos em favor da supremacia do colorido não são portanto apresentados de forma sistemática, como o serão em Roger de Piles, mas com uma certa prolixidade característica do estilo italiano da época. A elegância da exposição, porém, não poderia encobrir a força e a novidade de um discurso cujos principais elementos permanecerão inalterados durante vários séculos. De todos os temas abordados por Dolce em sua obra, a idéia de que uma relação privilegiada une a arte do colorido à expressão da carne é decerto a mais longa, podendo ser reencontrada ainda em Huysmans. Quando Dolce exalta o colorido de Ticiano, o faz sempre elogiando sua maneira incomparável de pintar as carnes, de representar a delicadeza e a suavidade de uma carnção, a ponto de os corpos darem a impressão de se moverem, de respirarem, em suma, de estarem vivos: "Essa perna", escreve ele a propósito de uma figura de Ticiano, "parece ser de carne verdadeira, e não uma pintura." Ora, tal celebração da cor não deixava de levantar alguns problemas dos quais Dolce tinha clara consciência. Como justificar a primazia atribuída às qualidades

¹ Sobre Dolce, ver o volume 6, *A figura humana*.

sensíveis, quase táteis da pintura, sem pôr em risco os princípios que asseguram a grandeza e a dignidade da atividade pictórica? Como glorificar a cor sem reduzir a arte de pintar a condições puramente materiais? É esse o objetivo da distinção estabelecida por Dolce, neste texto, entre *colore* e *colorito*, isto é, entre a cor tal como sai do tubo de tinta e o colorido, cuja força e beleza não se devem à natureza das cores e sim à arte do artista que as utiliza. Essa distinção, aparentemente anódina, é na verdade capital na medida em que permite responder a uma das maiores acusações feitas contra os coloristas pelos partidários do *disegno*, a saber, a definição da pintura como um mero ofício e o rebaixamento do pintor à categoria de tintureiro. Roger de Piles se lembrará da distinção estabelecida por Dolce e fará dela uma das principais peças de sua argumentação.²

Bibliografia: Moshe Barash, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York University Press, 1978; R. W. Lee, *Ut pictura poesis: la théorie humaniste de la peinture*, tradução francesa de Maurice Brock, Paris, Macula, 1991.

ARETINO

[...] É necessário que a mistura de cores seja tênue e harmoniosa de modo que represente o natural e que em nada ofenda os olhos, tal como acontece com as linhas dos contornos, que se devem evitar (pois a natureza não as faz), e também com o negro, no caso das sombras fortes e desarmônicas. Essas luzes e sombras, aplicadas com juízo e

² Cabe observar que essa distinção entre *colore* e *colorito* (cor e colorido) é intraduzível em inglês. Já o alemão tomou emprestada a palavra francesa *coloris*. Assim, na *Estética*, Hegel opõe *das Kolorit* (o colorido) a *die Farbe* (a cor).

arte, arredondam as figuras e dão a elas o relevo que se procura; e as figuras que de tal relevo são privadas parecem, como bem dissestes, pintadas, porque têm a superfície plana. Quem, portanto, possui esta qualidade, possui uma das mais importantes. Assim, a principal dificuldade do colorido está na imitação das carnes e consiste na variedade das tintas e na suavidade. É necessário também saber imitar a cor dos tecidos, a seda, o ouro e tudo mais tão bem que se tenha a impressão de ver mesmo a maior ou menor dureza ou maciez conforme o tipo de tecido; saber simular o brilho das armas, a cerração da noite, a claridade do dia: raios, incêndios, luzes, água, terra, pedras, ervas, árvores, ramos, flores, edifícios, casarios, animais e coisas semelhantes com tal plenitude, que em tudo pareçam reais e jamais fiquem os olhos de quem as vê. Que não se creia, porém, que a força do colorido consiste na escolha de belas cores, como belas lacas, belos azuis, belos verdes e outras, porque essas cores são belas mesmo que não se introduzam nas obras: é no saber manejá-las adequadamente [que consiste a arte]. Conheci nesta cidade um pintor que imitava muito bem o chamalote, mas não sabia vestir o nu; e aquilo parecia não uma vestimenta, e sim um pedaço de chamalote jogado ao acaso sobre a figura. Outros, ao contrário, não sabem imitar a diversidade de tons dos tecidos e simplesmente usam as cores tal como elas são, de maneira que em suas obras não há o que louvar além das cores.

FABRINI

Nisto me parece que seria desejável uma certa negligência³ conveniente, de modo que não haja nem demasia-

³ *Sprezzatura*, no original italiano. Esse termo, de difícil tradução,

do brilho de colorido nem excessiva perfeição das figuras, mas que se veja no todo uma agradável solidez. Pois há pintores que fazem as suas figuras de tal forma perfeitas que elas parecem falsas, com os cabelos penteados com tanto cuidado, que nem sequer um [fio] está fora do lugar. O que é vício e não virtude, porque cai na afetação, que priva qualquer coisa de graça. Por isso o judicioso Petrarca, falando sobre os cabelos de sua Laura, chamou-os "Desalinhados com arte, cacheados e eriçados", e também por isso adverte Horácio que se devem suprimir dos poemas os ornamentos ambiciosos.

ARETINO

É preciso, sobretudo, fugir do zelo excessivo, que a tudo prejudica. Por isso Apeles costumava dizer que Protógenes, se não me engano, era tão bom quanto ele em todas as partes da pintura, e talvez até superior, mas que em uma coisa era inferior: não sabia o momento certo de abandonar a pintura.

FABRINI

Oh, e quanto o zelo em demasia é também danoso aos escritores! Pois onde quer que se reconheça o esforço, há necessariamente dureza e afetação, que sempre aborrecem o leitor.

indica um desembaraço que visa ocultar o dado laborioso da criação artística. Ele remete à idéia de uma displicência fingida, uma ausência de esforço aparente, uma elegância própria a um estilo. A *sprezzatura* é também uma qualidade própria ao cortesão, que deseja mostrar a mais natural desenvoltura em todos os seus atos.

ARETINO

Finalmente, procura-se no pintor uma outra qualidade, sem a qual a pintura é, como se diz, fria, como um corpo morto, e sem nenhum movimento. Ou seja, é preciso que as figuras toquem a alma dos espectadores, algumas perturbando-os, outras alegrando-os, outras levando-os à compaixão, outras à cólera, conforme a natureza da história. Se não, pode-se considerar que o pintor não fez coisa alguma, porque esse é o condimento de todas as suas virtudes: como igualmente se passa com o poeta, com o historiador e com o orador, pois se as coisas escritas ou recitadas carecem dessa força, carecem também de espírito e de vida. Nem pode comover o pintor se, antes de fazer as suas figuras, não tiver sentido em sua alma aquelas paixões ou, digamos, afetos, que quer imprimir na dos outros. Por isso diz o tão citado Horácio: se queres que eu chore, é mister que antes tenhas chorado sozinho. Nem é possível que alguém com a mão fria aqueça a quem ele toca. Mas Dante resume bem a excelência do pintor nestes versos:

Morti li morti e i vivi parean vivi:

non vide mei di me chi vide il vero

[*Mortos pareciam os mortos, e vivos os vivos:*

não viu melhor que eu quem viu os verdadeiros].⁴

E embora alcançar a excelência na pintura, para o que são necessárias tantas coisas, seja empresa difícil e cansativa, e uma graça que a liberalidade dos céus a poucos concede (pois em verdade é preciso que o pintor, assim como o poeta, nasça pintor e seja filho da natureza), não é crível, como antes mencionei, que só exista uma maneira de pin-

⁴ A divina comédia, "Purgatório", XII, 67-8.

tar perfeitamente. Ao contrário, assim como as compleições dos homens e seus humores são diversos, eles nascem também com diversas maneiras, e cada um segue aquela para a qual é naturalmente inclinado. Daí que existam diversos pintores, alguns agradáveis, outros terríveis, alguns delicados e outros cheios de grandeza e de majestade.

Fonte: Lodovico Dolce, *L'Aretino, ovvero Dialogo della pittura*, Roma, Arnaldo Forni, 1974, fac-símile da edição de Milão, G. Daelli e Comp. Editori, 1863.

“O debate desenho/colorido”

Os quatro textos que se seguem constituem as peças fundamentais do “dossiê” relativo ao debate francês sobre o colorido. Apresentamos anteriormente, em nossa introdução, as três primeiras conferências: a de Champaigne,¹ que relançou a polêmica sobre o colorido na França, a de Gabriel Blanchard,² que faz a defesa da “bela maquiagem” de Rubens, e, finalmente, a resposta de Le Brun em que este define os princípios da doutrina acadêmica, baseada no primado do desenho. Juntamos a essas três conferências o capítulo do *Curso de pintura* de Roger de Piles dedicado ao colorido. Mais tardio, esse texto retoma todas as idéias que Piles havia defendido durante meio século e que encontram aqui sua formulação definitiva.

Bibliografia: Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1957; Jacques Thuillier, “Doctrines et querelles artistiques en France au XVII^e siècle, quelques textes oubliés ou inédits”, in *Archives de l'Art Français*, vol. XXIII, 1968; P. Marcel, *La Peinture française au début du XVIII^e siècle*, Paris, Quantin, 1906; Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989.

¹ Sobre Philippe de Champaigne, ver o volume 5, *Da imitação à expressão*; sobre Roger de Piles, ver os volumes 1, *O mito da pintura*, e 3, *A ideia e as partes da pintura*.

² Gabriel Blanchard era filho de Jacques Blanchard, pintor colorista, influenciado por Ticiano, Simon Vouet e Guido Reni.

Philippe de Champaigne
(1602-1674)

Conferência sobre um quadro de Ticiano representando a Virgem, o menino Jesus e são João Batista

(12 de junho de 1671)

Parece-me, senhores, que este quadro de Ticiano merece ser o ponto central de nossa discussão, pois, sem dúvida, dele podemos extrair a utilidade que nossos superiores esperam de nossas conferências, que é a de nos instruir e, simultaneamente, expandir o progresso de nossa profissão.

O tema deste quadro, como se vê, é uma Virgem sentada tendo no colo o menino Jesus. São João Batista parece empurrar seu cordeiro em direção à santa agachada no chão e que provavelmente representa santa Inês. Os nus das figuras têm um aspecto admirável; embora o céu seja claro e a paisagem não seja demasiado escura, os tons da pele produzem um efeito incomparável, com mais brilho do que muitos coloridos em que predominam fundos escuros, o que decorre daquele dom extremo de uma bela maneira de pintar, o que este homem possuía no grau mais elevado. O menino Jesus é encantador, sua perna direita se projeta com naturalidade. Acredito que a cabeça da santa e o menino Jesus são as partes mais bem-feitas deste quadro único. Pois é preciso convir que, na arte de pintar, não se vê nada tão delicadamente bem-acabado e de tamanha grandeza. Parece-me que este sábio e singular colorista reuniu em seu pincel tudo o que se pode esperar de um bom pintor.

Como não reconhecer a extraordinária beleza desta paisagem? Ela é colorida e tratada com a mesma força que as figuras, sem a afetação de recorrer ao escuro para ressaltá-la, de maneira que a luz e o brilho que se encontram próximos e atrás das carnações parecem ter feito um pacto especial com este grande imitador da natureza para não se prejudicarem uns aos outros. Percebe-se que o pintor não se preocupou em evitar aquilo que normalmente todos evitam por medo de que as carnações não apareçam. Para ele, não houve dificuldade alguma em enfrentar os encontros de cores, como é o caso deste terraço, de um amarelo claro, por trás da cabeça da santa, uma cor que normalmente se evita contrapor às carnações. Aqui, porém, percebe-se que tal encontro de tons, ao qual ele ainda acrescentou um rebanho de ovelhas, em nada prejudica a bela cor da cabeça da santa, o que decorre, sem dúvida, dos profundos e minuciosos estudos que ele fez da gradação das cores, que observava com uma prática tão exata que conseguia fazer de seus quadros uma segunda natureza.

Não seria possível pretender negar essa qualidade surpreendente ao encantador pincel de Ticiano sem cometer uma grande injustiça e demonstrar desconhecer um dom que ele recebeu do céu de maneira tão fora do comum, que ninguém jamais o igualou. É preciso reconhecer que ele nasceu com este gênio e que os outros, aos quais a natureza não partilhou esse belo dom, jamais o conseguiram igualar, apesar de todos seus esforços.

Quanto às proporções e à fidelidade das figuras, parecem ser as características deste quadro que menos o preocuparam: na realidade, as pernas da Virgem parecem curtas, os contornos da cintura aos pés são confusos e não se distingue seu ventre. Trata-se, na verdade, de efeitos a que se pode recorrer para os panejamentos que freqüentemente

confundem o nu; pois, caso se queira imitá-los detalhadamente, em todos os seus atributos, seguindo fielmente a natureza, não é possível saber o que nela se encontrará de belo, ainda que se procure bem. É verdade que essa busca é o mais trabalhoso, e como é em tal busca que reside uma das qualidades mais importantes para o pintor — que é a precisão e justeza das proporções —, é também a ela que se deve maior dedicação, pois sua aquisição resulta mais do esforço do estudo que de uma dádiva da natureza.

A experiência nos mostra, como todos irão concordar, que em verdade são poucos os pintores precisos, e que são muito mais numerosos os pintores hábeis no tratamento da cor, pois vários se dedicam naturalmente à beleza da cor devido a uma inclinação que têm em si para o belo brilho exterior que lhes toca o coração. Não que isso não seja necessário; mas estudar a cor como o principal, fazer dela seu único estudo, é enganar a si mesmo, é escolher um corpo bonito, deixar-se seduzir por seu fulgor e não se dedicar a fundo na busca do que anima essa bela aparência, que não pode subsistir sozinha por maior que seja a sua beleza, pois a beleza de um corpo em nada contribui para sua vida se a alma e o espírito não o animam.

Justificarei minhas palavras com o exemplo de um dos mais insignes pintores do nosso século, cujas obras são objeto da admiração permanente desta Academia, o sr. Poussin. Seus primeiros estudos o levaram às belas cores; quase que forçando seu gênio a seguir aquele brilho exterior, pois era muito mais inclinado para as coisas sólidas, não deixou, porém, de aprender alguma coisa com isso. Embora não se tenha entregado a esse brilho como se fosse a única coisa que lhe aquecesse o coração, durante alguns anos ele seguiu o rumo dos coloristas. Contudo, percebendo seu erro, voltou atrás de tal forma que, mais tarde, chegou a dizer cla-

ramente que aquele estudo exclusivo não passava de um obstáculo visível e de um perigo inevitável para os jovens que desejam alcançar a verdadeira meta da pintura, sustentando com argumentos irrefutáveis que quem se atém ao principal, ao essencial da pintura, adquire sempre, com a prática, um bom método de pintar, sem que seja preciso obstinar-se somente com aquela parte.

Fonte: André Fontaine, *Conférences inédites de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1903.

Gabriel Blanchard

(1630-1704)

Conferência sobre o mérito da cor

(7 de novembro de 1671)

Uma vez que as conferências da Academia foram instituídas para buscar a verdade e esclarecer nossas dúvidas, queiram aceitar, senhores, que lhes proponha as minhas.

Por muito tempo tive dúvidas sobre se deveria ou não pôr este assunto outra vez em discussão, mas depois de pensar bem — e considerando que um tema de tão grandes conseqüências, em minha opinião, ainda não foi suficientemente aprofundado nem por uma, nem por outra parte — achei que o poderia fazer e que, sendo os senhores zelosos e bem-intencionados para com a Academia, longe de me criticarem, seriam os primeiros a me incentivar e auxiliar com seus conselhos.

Já sabem os senhores que é sobre o mérito da cor que pretendo lhes falar, e tentarei fazê-lo com poucas palavras para que todos tenham tempo de se manifestar e dizer o que pensam sobre este assunto.

1. Antes, porém, de entrar na matéria, peço-lhes, senhores, que tenham a plena convicção de que o espírito que me anima neste discurso não é de modo algum o da contradição, tampouco o do desprezo pelo desenho. Pelo contrário, eu o estimo e reconheço como uma parte da pintura tão bela quanto difícil de aprender. E, como não vejo necessidade de me alongar mais do que isto, diria que os res-

quícios das esculturas da Antiguidade constituem um elogio suficientemente digno do desenho. [...]

3. Como os senhores sabem, discutiu-se recentemente a cor e confesso que fiquei impaciente com o que foi dito diante de um dos belos quadros de Ticiano. Porque essa obra incomparável em nada condizia com aqueles que demonstraram sua indiferença para com o belo colorido que encantou os demais presentes. Quanto a mim, que fui um de seus admiradores, é com grande prazer que tentarei defender o elemento que constitui toda a importância e valor daquele quadro.

4. Nada lhes direi em particular sobre o efeito das cores. O sr. Le Brun, este grande homem que se propõe a falar sobre todos os aspectos da pintura, e que já discursou sobre alguns deles de maneira tão admirável, se encarregará disto, como de hábito, e saberá satisfazer à perfeição todas as suas expectativas.

5. Para expressar-me com mais clareza, é preciso esclarecer não só o que chamamos de cor, mas também o que chamamos de pintura.

6. Creio que é possível definir a pintura da seguinte maneira: uma arte que, por meio da forma e das cores, imita sobre uma superfície plana todos os objetos abarcados pelo sentido da visão. Essa definição me parece bastante apropriada, pois corresponde perfeitamente à pintura e a distingue das outras artes.

7. Esta arte tem três partes, que chamamos Invenção, Desenho e Cor. A primeira inventa os objetos e os dispõe da maneira mais vantajosa e conveniente; a segunda lhes dá proporções corretas; e a terceira aplica-lhes cores capazes de impressionar os olhos e iludi-los.

É desta última que pretendo falar, pois teve seu mérito extremamente rebaixado numa das últimas conferên-

cias, na qual se decidiu que ela era de pouca importância e que não havia necessidade de preocupar-se senão com o desenho.

Penso que essa decisão foi tomada com excessiva precipitação e sem que se desse a devida atenção às razões que podem fundamentar uma opinião mais abrangente e mais conforme à verdade.

8. Portanto, senhores, parece-me possível estabelecer racionalmente três pontos em defesa da cor:

9. Primeiro, que a cor é tão necessária na arte da pintura quanto o desenho.

10. Segundo, que ao diminuir o mérito da cor, diminui-se o mérito dos pintores.

11. E, terceiro, que a cor mereceu os elogios da Antiguidade e que merece também os de nosso século.

12. I. A primeira verdade que proponho se estabelecerá facilmente se os senhores refletirem que, em qualquer arte, é preciso obter todas as partes que a compõem, e que quem dela suprimir o mínimo pormenor, suprimirá também muito de sua beleza e perfeição; e que, se uma parte é mais apreciável e mais necessária que outra, sem dúvida ela o é porque contribui mais para nos fazer alcançar a finalidade da arte de que faz parte.

Na arte da eloquência, por exemplo, cujo objetivo é persuadir, se há alguma parte mais importante do que as outras, sem dúvida é aquela que mais contribui para persuadir.¹

¹ A comparação entre o pintor e o orador é um lugar-comum dos discursos sobre a pintura no Renascimento e na era clássica. Os partidários do colorido fazem, contudo, um uso mais sistemático dessa comparação, atribuindo ao colorido a qualidade eloquente da pintura, ou seja, sua capacidade de afetar o espectador, comovê-lo, aturdi-lo.

13. Ora, devemos inicialmente examinar duas coisas: primeiro, qual é a finalidade que o pintor, em geral, deve se propor com sua obra; segundo, qual dos dois, o desenho ou a cor, conduz mais diretamente a essa mesma finalidade que o pintor se propõe.

14. Para esclarecer a primeira, seria suficiente dizer que a finalidade do pintor é imitar a natureza? Não, porque todas as belas-artes se propõem a mesma coisa. Iludir os olhos? Isso ainda não basta, pois há muitas ocasiões em que a escultura também pode fazê-lo.

15. Qual é, pois, a finalidade do pintor? É realmente iludir os olhos e imitar a natureza, mas deve-se acrescentar que isso se faz por meio das cores, e é essa a única diferença que torna a pintura específica e a distingue das outras artes. Um pintor só é pintor porque emprega cores capazes de seduzir os olhos e imitar a natureza. É isso que ele deve buscar e é essa, afinal, a finalidade que ele deve se propor com sua obra.

16. Que a cor seja o elemento mais capaz de conduzir o pintor a essa finalidade, como acabamos de estabelecer, é algo, creio eu, de que ninguém duvida. E seria abusar de sua paciência, senhores, alongar-me em palavras para provar uma verdade tão certa como esta. [...]

21. Há ainda quem queira que o objetivo do pintor seja apenas o de seduzir os olhos e iludi-los agradavelmente, dizendo que um desenho preciso e conforme a todas as regras deve se impor aos olhos mais do que a cor, a qual, de uma maneira ou de outra, se encontra na própria natureza, e que diversos sábios pintores, cuja opinião sempre é bom seguir, dedicaram a vida inteira ao desenho e pouco se preocuparam com a cor.

22. Também é fácil responder a essa objeção: pois, ainda que a finalidade da pintura fosse apenas agradar, não

seria mais vantajoso agradar a todos do que a um pequeno número de pessoas? O desenho, em toda sua precisão, só é compreendido por pouquíssimas pessoas e só agrada os conhecedores mais refinados e os pintores mais hábeis, ao passo que a cor, tal como a entendemos, em toda sua precisão e harmonia, encanta a todos. Agradar somente aos ignorantes é pouco, agradar somente aos sábios é muito; mas a perfeição absoluta consiste em agradar a todos.

23. Em nada me surpreende o fato de alguns pintores terem se dedicado mais ao desenho do que à cor, a qual, por assim dizer, negligenciaram; o desenho tem suas belezas, seus encantos, é um bem tanto mais considerável quanto requer tempo, cuidados e dedicação, e para compreendê-lo em sua perfeição pode ser necessário o tempo de uma vida. [...]

26. No que diz respeito à capacidade de impressionar os olhos, é certo que um quadro de desenho medíocre, mas onde as cores se mostram em todo seu brilho e em toda harmonia possível, produzirá um efeito mais forte e atrairá mais os olhos do que um outro em que o desenho, de uma exatidão absoluta, apresente cores medíocres. [...]

27. II. O segundo ponto que propus também é provado pela definição de pintura, por meio da qual lhes demonstrei de maneira satisfatória que é a cor que faz o pintor e o distingue dos outros artistas.

28. O homem tem em comum com os vegetais o crescimento, e com as feras, o sentimento, e só é homem por causa da razão; e pode-se mesmo dizer que é mais homem aquele que melhor se serve de sua razão. O pintor tem em comum com todos os profissionais das belas-arts o fato de que imita a natureza; com os escultores e gravadores, o desenho, e só é pintor por causa da cor. É possível dizer, portanto, com razão que o pintor mais sábio é aquele que me-

lhor domina essa parte da pintura que chamamos cor, e que sabe fazer melhor uso dela.

29. Assim, se é a cor que os distingue dos outros e lhes confere a qualidade de pintores, como poderiam os senhores negligenciá-la sem negligenciar a si próprios, como diminuir seu mérito sem diminuir o seu próprio?

Só me resta agora demonstrar que a cor mereceu os elogios da Antiguidade e que merece os de nosso século. [...]

31. III. Quem quer que tenha lido algo do que se escreveu sobre as belas-arts no tempo em que elas vigoraram na Grécia, pôde notar que Zêuxis foi tão louvado por sua inteligência das cores quanto Apeles por sua precisão no desenho. Se seus méritos foram igualmente reconhecidos num tempo em que o desenho era mais valorizado do que nos dias de hoje, e em que a cor tinha menos importância do que atualmente, e se comparamos as duas partes, o desenho e a cor, no estado em que se encontram hoje — e no qual a primeira declinou tanto quanto a segunda prosperou em força e beleza graças à invenção do óleo — por que, então, deveríamos negar-lhe o apreço que lhe é devido? Serão nossos olhos mais aguçados hoje do que eram então? Acaso possuímos novos conhecimentos artísticos, ignorados no século de Alexandre, que nos dêem o direito de acusarmos a cor, que mereceu a admiração dos maiores gênios da Antiguidade? Sim, senhores, pois, ao acusarmos a cor, acusamos não apenas Zêuxis mas também Ticiano, ambos eleitos de seus príncipes bem como da própria pintura. Acusaríamos também Giorgione, Tintoretto, Veronese, todos os lombardos, Rubens e toda sua escola. E o único crime desses grandes homens foi terem sido sensíveis ao encanto da cor. Se for este o caso, senhores, duvido que haja alguém nesta Academia que não se sinta culpado do mesmo crime quando vê e considera com atenção esses milagres da arte, essas

obras admiráveis nas quais eles nada pouparam para ressaltar a cor em todos seus encantos. Assim, senhores, porque nos deixamos levar imperceptivelmente pelos atrativos da cor, e porque os senhores seriam culpados se acusassem esses grandes homens cujas obras os encantam e os fazem esquecer seus outros defeitos, conservem essa bela feiticeira, trabalhem para conquistar esse belo elemento que os torna pintores, e que lhes confere uma qualidade pela qual todo homem de espírito possui apreço e veneração. [...]

Fonte: André Fontaine, *Conférences inédites de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1903.

Charles Le Brun

(1619-1690)

Opinião sobre o discurso do mérito da cor pelo sr. Blanchard

(9 de janeiro de 1672)

Para falar corretamente sobre o mérito de alguma coisa, é preciso saber em que ela consiste.

Ora, o verdadeiro mérito é aquele que se sustenta sozinho e que não depende em nada de qualquer outra coisa.

Portanto, para conhecer o mérito do desenho e o da cor, e para estabelecer a diferença entre eles, é preciso avaliar qual dos dois se sustenta melhor sozinho, e qual é mais independente de todas as outras coisas.

Em primeiro lugar:

Deve-se saber que há dois tipos de desenho: um intelectual ou teórico, e outro prático;¹

O primeiro depende puramente da imaginação, exprime-se por palavras e propaga-se a todas as produções do espírito;

O desenho prático é produto do intelectual e, conseqüentemente, depende da imaginação e da mão; e também ele pode ser expresso por palavras.

¹ Le Brun retoma aqui a distinção estabelecida por Federico Zuccaro entre duas espécies de desenho. Ver os volumes 1, *O mito da pintura*, e 3, *A ideia e as partes da pintura*.

É este último que, com um lápis, dá a forma e a proporção, e que imita todas as coisas visíveis, até a expressão das paixões da alma, sem que para isso necessite da cor, a não ser para representar o rubor e a palidez.

Pode-se acrescentar a isto que o desenho imita todas as coisas reais, enquanto a cor representa apenas o que é accidental.

Pois todos concordam que a cor é só um acidente produzido pela luz, porque ela muda conforme a iluminação, de maneira que, à noite, o verde parece azul e o amarelo parece branco, se forem iluminados por uma tocha. Portanto, a cor muda segundo a luz que incide sobre ela.

É preciso considerar também que a cor aplicada nos quadros não produz tonalidades nem coloridos além dos da própria matéria da tinta: pois é impossível obter o verde a partir do vermelho ou o azul do amarelo. É por isso que se diz que a cor depende totalmente da matéria e, conseqüentemente, que ela é menos nobre que o desenho, o qual provém do espírito.

Pode-se ainda acrescentar a isto que a cor depende do desenho, porque lhe é impossível representar ou figurar o que quer que seja sem a ordenação do desenho.

A cor não consegue sequer exprimir uma prega de tecido sem que a forma lhe seja dada pelo desenho, tamanha sua dependência dele; do contrário, não haveria ordem alguma na distribuição da cor e, se o desenho não fizesse a diferença, os moedores de tinta estariam no mesmo nível dos pintores, pois lidam com as cores assim como eles e sabem desenvolvê-las quase tão bem quanto eles.

Vemos, portanto, que o mérito da pintura está no desenho, e não na cor.

Se, como dissemos, é verdade que o mérito de uma coisa é tanto maior quanto menos dependente de uma cau-

sa externa, segue-se que o mérito do desenho é infinitamente superior ao da cor, que a ele deve seu brilho. É por isso que ela não deve ser valorizada a ponto de se acreditar que faz sozinha as pinturas e os quadros, e que sem ela não haveria pintor nem pintura, pois acabamos de ver que é o desenho que a comanda e que lhe confere todo seu brilho e glória.

E se dermos crédito ao que nos disseram os antigos sobre a origem da pintura, veremos que ela não foi descoberta pela cor, pois dizem que a pastora que fez o retrato de seu amante dispunha apenas de um espeto para usar como cor e pincel, ou no máximo de um pedaço de carvão, com o qual traçou a imagem de seu amado, e não obstante toda a Antiguidade considera esse primeiro retrato a origem da pintura, ainda que a autora não tivesse empregado cor alguma para fazê-lo.

É fácil, portanto, concluir que não é a cor que faz o pintor ou o quadro; concordo, porém, que ela contribui e ajuda a lhe dar sua perfeição última, assim como a beleza do tom da tinta dá perfeição aos belos traços do rosto.

Decerto não será perfeito um pintor que não souber aplicar as cores, assim como não será completo um quadro no qual a cor não seja empregada de maneira sábia e parcimoniosa. Mas eu diria também que essa sabedoria e essa parcimônia provém do desenho e que, numa palavra, todo o apanágio da cor é satisfazer os olhos, enquanto o desenho satisfaz o espírito.

E como os quadros são feitos para agradar tanto os olhos como o espírito, a cor tem sua parte, como acabo de dizer, na perfeição da obra.

Portanto, a cor não deve ser negligenciada nem desprezada; ao contrário, é preciso estudá-la com cuidado e aplicação, mas de maneira que o desenho seja sempre o pólo

e a bússola que nos orientam nesse estudo, para que não nos deixemos submergir no oceano da cor, no qual tantos se afogam na tentativa de se salvar.

Para evitar esse perigo, é preciso aplicar-se com afinco ao estudo do desenho; e para os encorajar a isto, senhores, direi que o eloqüente discurso em louvor da arquitetura, proferido recentemente na inauguração da Academia de Arquitetura, fez também o elogio do desenho, na medida em que é por meio dele que a arquitetura realiza suas mais belas idéias.

É ele que permite à arquitetura traçar o projeto dos grandes edifícios, das pontes, dos passeios públicos, das fortificações, das praças e de todas as magníficas estruturas que ela cria; é ele que aperfeiçoa o arquiteto, e para prová-lo basta recorrer ao ensinamento de Vitrúvio, quando diz que o arquiteto precisa saber desenhar perfeitamente, não só os edifícios, mas também o corpo humano, pois é das proporções do homem que ele tira as proporções dos grandes edifícios e forma suas partes.

Ele nos ensina também que as proporções das colunas são projetadas a partir das proporções dessas obras-primas da natureza, e que existem colunas de diversos gêneros, umas formadas a partir do homem, outras da mulher, e outras ainda das jovens meninas.

Dessa maneira, ele mostra que o arquiteto deve conhecer bem essas proporções e que também precisa saber desenhá-las perfeitamente a partir de tudo o que se vê na natureza, pois sem isso ele não seria capaz de criar todos os ornamentos que enriquecem as construções. Como poderia a arquitetura dar forma a todas essas pirâmides, a esses obeliscos repletos de hieróglifos senão através do desenho?

Como poderia a arquitetura erguer esses soberbos mausoléus que assinalaram a grandeza daqueles cujas cin-

zas eles guardam, ou aqueles magníficos arcos do triunfo que não passam, na verdade, de pedestais que o desenho inventou para ostentar a estátua do conquistador e para receber quadros de mármore, também criados pelo desenho, a fim de representar os feitos militares e os triunfos dos vitoriosos?

Foi através do desenho que todas essas estátuas de mármore e de bronze, erguidas em honra aos homens virtuosos, ganharam formas e proporções, pois havemos de reconhecer que os mais sábios e renomados escultores só puderam encontrar a beleza dos contornos e a precisão das proporções de suas figuras por meio do desenho.

Enfim, para resumir em poucas palavras, a arquitetura e o desenho são uma única coisa, pois o desenho capacita o pintor e o escultor a serem arquitetos.

Não quero outra autoridade senão aquela do exemplo enunciado no sábio discurso que mencionei. Pois aquele famoso operário que propôs a Alexandre fazer sua estátua no monte Atos mostrou claramente que era um escultor ao propor uma estátua, e não uma construção; e também que era pintor, pela maneira como se fez notar por aquele conquistador; pois só mesmo um pintor para inventar aquela maneira de vestir: a pele de leão que trazia nos ombros e a maça que tinha na mão formavam um quadro que, por seu espetáculo, chamou a atenção de Alexandre e permitiu ao inventor comunicar seu propósito a esse príncipe.

Também não se põe em dúvida que esse escultor entendesse perfeitamente de construção, pois ele ergueu os alicerces da cidade de Alexandria.

Vemos, assim, que o desenho faz com que arquitetos, pintores e escultores sejam uma única e mesma coisa.

Encontraremos muitos outros exemplos disso na Antiguidade além deste que acabo de citar. Mas, antes de ir tão

longe, é o caso de considerar quem foram os arquitetos dos últimos séculos.

Quase todos eles foram pintores ou escultores. Para sabê-lo, basta ler Vasari e ver os famosos templos e os palácios soberbos construídos por Michelangelo e Rafael; e se este último, por seu desenho e pincel, mereceu ser chamado de Divino na escola dos pintores, também o mereceu por sua arquitetura, pois é assim que o denomina Serlio² quando, discorrendo sobre um edifício desse renomado pintor, compara-o às mais belas obras da Antiguidade.

Nada direi acerca das obras arquitetônicas feitas por Giulio Romano³ e por todos os pintores e escultores de seu tempo.

Também em nosso século temos visto casos semelhantes: Pietro da Cortona,⁴ Andrea Sacchi,⁵ Algardi⁶ e o cavaleiro Bernini,⁷ que ainda vive, todos eles nos mostram com

² Sebastiano Serlio (1475-1554/55), arquiteto e tratadista italiano. Convocado à França por Francisco I na condição de arquiteto-chefe de Fontainebleau, ali passou os últimos quinze anos de sua vida.

³ Giulio Romano (1499-1546), pintor, arquiteto e decorador italiano, aluno de Rafael. Sua obra-prima é o Palazzo del Te, em Mântua.

⁴ Pietro da Cortona (1596-1669), pintor e arquiteto italiano. Trabalhou em Roma.

⁵ Andrea Sacchi (1599-1661), pintor italiano, aluno de Albano e do Cavaleiro de Arpino.

⁶ Algardi Alessandro (1594-1654), conhecido por *O Algardi*, escultor italiano.

⁷ Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), conhecido por *O Bernino*, arquiteto, escultor e decorador. Mestre do barroco italiano. Visitou a corte do rei Luís XIV, da França, e teve seu projeto para a colunata do Louvre recusado.

suas obras que um pintor e um escultor podem ser bons arquitetos se forem bons desenhistas.

E se um dia o nosso monarca for informado sobre a afinidade e a união que existem entre a pintura e a arquitetura, sem dúvida não desejará separá-las e formará uma única escola das duas que fundou.

Estou convencido também de que, se os importantes negócios do monsenhor Superintendente das Edificações,⁸ nosso protetor, lhe permitissem refletir sobre isso, ele uniria as duas escolas em uma só, e então, senhores, seria conhecida a supremacia do desenho e não haveria nenhuma dificuldade em distinguir seu mérito e reconhecê-lo infinitamente superior ao da cor.

Será ele [o desenho] que os fará tomar parte nessa famosa ordem francesa, que deve ter tanto figuras alegóricas como ornamentos para celebrar o estado glorioso em que hoje se encontra a França, sob o reinado de Luís XIV, o maior e mais triunfante monarca que ela já teve.

Fonte: André Fontaine, *Conférences inédites de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1903.

⁸ Trata-se de Colbert.

Roger de Piles
(1635-1709)

Curso de pintura por princípios (1708)

Do colorido

[...] Ao falar sobre pintura, muitas pessoas utilizam indistintamente as palavras cor e colorido para dizer a mesma coisa; e embora normalmente elas não deixem de se fazer entender por isso, ainda assim é bom evitar a confusão entre esses dois termos e explicar o que se deve entender por um e outro.¹

A cor é o que torna os objetos sensíveis à visão.

E o colorido é uma das partes essenciais da pintura, por meio da qual o pintor imita a aparência das cores de todos os objetos naturais e aplica aos objetos artificiais a cor mais adequada para iludir os olhos.

Essa parte da pintura abrange o conhecimento das cores particulares, a simpatia e antipatia que existem entre elas, a maneira de empregá-las e a inteligência do claro-escuro.

E como me parece que essa parte foi muito pouco ou mesmo nada conhecida por muitos dos mais hábeis pintores dos dois últimos séculos, sinto-me obrigado a expor seu verdadeiro conceito, na medida do possível, a fim de defender o seu valor.

¹ Roger de Piles retoma aqui, modificando-a em função de sua problemática, a distinção feita por Lodovico Dolce entre *colore* e *colorito*. Ver, neste capítulo, o *Diálogo sobre a pintura*, de Dolce, intitulado *O Aretino*.

Há ainda quem confunda a cor simples e a cor local, embora exista uma grande diferença entre elas: pois a cor simples é aquela que, sozinha, não representa objeto algum, como o branco puro, isto é, sem mistura, ou o preto puro, o amarelo puro, o vermelho puro, o azul, o verde e as outras cores que o pintor inicialmente coloca em sua paleta e que lhe servem, em seguida, para fazer as misturas de que necessita para chegar a uma imitação fiel.

A cor local é aquela que, em relação ao lugar que ela ocupa e com o auxílio de alguma outra cor, representa um objeto singular, como um tom de pele, um tecido, uma peça de roupa ou qualquer outro objeto distinto dos demais. Ela é chamada local porque o lugar que ocupa assim o exige, para imprimir maior caráter de verdade às outras cores que lhe são vizinhas.

O pintor deve considerar que, assim como há dois tipos de objetos, o natural ou verdadeiro, e o artificial ou pintado, há também dois tipos de cores, a natural e a artificial. A cor natural é aquela que torna visíveis todos os objetos que se encontram na natureza, e a artificial é uma mistura criteriosa que os pintores compõem, a partir das cores simples que estão em sua paleta, para imitar a cor dos objetos naturais.

O pintor deve ter um conhecimento perfeito desses dois tipos de cores: da natural, para que saiba o que deve imitar, e da artificial, para que saiba misturar as cores e obter tonalidades capazes de representar perfeitamente a cor natural.

É preciso que ele saiba também que a cor natural abrange três tipos de cores: 1ª) a verdadeira cor do objeto; 2ª) a cor refletida; 3ª) a cor da luz. E quanto às cores artificiais, deve conhecer seu valor, sua força e leveza tanto isolada quanto comparativamente, para carregar algumas

e atenuar outras quando a composição do tema assim o exigir.

É preciso considerar que um quadro é uma superfície plana, que as cores perdem seu frescor inicial algum tempo depois de aplicadas, e, finalmente, que a distância em relação ao quadro faz com que ele perca seu brilho e vigor; e que é impossível enfrentar essas três coisas sem o artifício que a ciência do colorido ensina e que é sua principal finalidade.

Um pintor habilidoso não deve ser escravo da natureza, ele deve ser seu senhor e imitador criterioso. Que um quadro cumpra seu papel, impondo-se agradavelmente aos olhos, é tudo que se espera do pintor, e ele não o saberá fazer se negligenciar o colorido. Ora, como um todo não pode ser perfeito se lhe falta uma parte, e como um pintor não pode ser habilidoso em sua arte se ignora alguma das partes que a compõem, julgo condenável um pintor que negligencie o colorido, assim como o condenaria por não dispor suas figuras da maneira mais adequada ou por desenhá-las mal.

Contudo, não há nenhum aspecto da pintura para o qual a natureza seja sempre um bom modelo tal como o acaso a apresenta. Essa mestra das artes raramente nos conduz pelo caminho mais belo; ela apenas impede que nos percamos. O pintor deve elegê-la segundo as regras de sua arte; e se não a encontra tal como a deseja, deve corrigir a natureza que lhe é apresentada. Assim como quem desenha não imita tudo aquilo que vê num modelo defeituoso, mas, ao contrário, transforma os defeitos que encontra em proporções adequadas, da mesma maneira, o pintor não deve imitar indiferentemente todas as cores que se oferecem a seus olhos, e sim escolher as que lhe convêm: e, se julgar oportuno, acrescentar outras que possam produzir o efeito

que imagina para a beleza de sua obra. Ele não só almeja tornar belo, natural e verdadeiro cada um desses objetos, mas cuida também da harmonia do conjunto: ora atenua a vivacidade do natural, ora aumenta o brilho e a força das cores que encontra a fim de exprimir com mais vivacidade e verdade o caráter do objeto, sem o alterar. Somente os grandes pintores, e poucos dentre eles, penetraram na inteligência desse artifício. Assim, longe de abalar a fidelidade da imitação, esse sábio exagero serve para que o pintor imprima mais veracidade àquilo que imita a partir do natural.

Peço que o leitor observe que, neste discurso sobre a pintura, o desenho e o colorido de uma maneira geral, eu sempre os pressuponho em sua perfeição absoluta.

Os que se esforçam por atacar o colorido dizem que não se pode abrir mão de dar ao desenho a correção nas proporções, a elegância nos contornos e a delicadeza nas expressões; e que a escola romana, que era a de Rafael, sempre buscou essas três coisas com avidez, por serem as principais e mais perfeitas intenções da natureza, relegando o colorido como algo secundário: e que, portanto, o melhor que o pintor poderia fazer seria ver o desenho como seu objeto essencial e o colorido como um acessório.

Respondo, em primeiro lugar, que as principais intenções da natureza não estão menos no colorido do que no desenho e que, de resto, é verdade que as três qualidades do desenho que acabamos de mencionar revelam sua excelência. Mas também é verdade que o pintor começa a estudar pintura adquirindo tais qualidades, e deve-se presumir que ele as possua no mais alto grau de perfeição. Porém, não são essas qualidades que fazem do pintor o que ele é. Elas são o começo, e aguardam a perfeição do colorido em relação ao todo que devem compor juntos.

Ao criar o corpo, Deus concedeu às criaturas uma am-

pla possibilidade de louvá-lo e reconhecê-lo como seu autor. Mas, ao torná-los coloridos e visíveis, deu ao pintor a oportunidade de imitá-lo em sua onipotência e de extrair como que do nada uma segunda natureza que só existia em sua imaginação. Com efeito, se a diversidade das cores não os distinguisse uns dos outros, tudo na terra seria confuso e os corpos só seriam sensíveis pelo tato.

O Pintor, que é um perfeito imitador da natureza, dotado de um desenho excelente — como se pressupõe —, deve portanto considerar a cor como seu objeto principal, uma vez que ele só vê essa natureza como algo imitável, que só é imitável porque é visível, e que só é visível porque é colorida.

Parece-me, portanto, que podemos considerar o colorido como a diferença específica da pintura, e o desenho como seu gênero. Da mesma maneira que a razão é a diferença do homem, porque o constitui em sua essência e o distingue dos outros animais, colocando-o acima deles.²

Pois, uma vez que as definições das coisas servem apenas para nos tirar do caos e da confusão, é preciso concebê-las pelo que elas têm de particular e que não se aplica a nenhuma outra coisa. Conceber o pintor por suas invenções é confundi-lo com os poetas; concebê-lo pela perspectiva, como alguns o fizeram, é não distingui-lo do matemático; concebê-lo pelas proporções e medidas dos corpos é confundi-lo com o escultor e o geômetra. Portanto, embora a definição perfeita do pintor dependa do conjunto de desenho e colorido, é preciso estabelecê-la especialmente pelo

² Como bom aristotélico, Roger de Piles aplica o método de definição por gênero e diferença específica. O colorido é a diferença específica da pintura, enquanto o desenho é apenas seu gênero.

colorido, porque é essa diferença que faz dele um perfeito imitador da natureza e que o distingue daqueles que só têm o desenho como objeto, e cuja arte não pode atingir a perfeição da pintura.

Entre as artes que têm o desenho em comum com a pintura, podemos citar a escultura, a arquitetura e a gravura. [...]

O objetivo tanto do pintor como do escultor é a imitação, mas eles a atingem por vias diferentes: o escultor, pela matéria sólida, imitando a quantidade real dos objetos, e o Pintor, imitando com cores a quantidade e a qualidade aparente de tudo o que é visível: de maneira que ele é obrigado não somente a agradar os olhos, mas a iludi-los em tudo o que representa.

Normalmente se objeta a isto que o desenho é o fundamento do colorido, que ele o sustenta, que o colorido depende dele e que ele, por sua vez, em nada depende do colorido, pois o desenho pode subsistir sem o colorido mas o colorido não pode subsistir sem o desenho; e que por isso o desenho é mais necessário, mais nobre e, enfim, mais considerável que o colorido.

Mas é fácil demonstrar que essa objeção nada conclui de vantajoso para o desenho em detrimento do colorido. Pelo contrário: demonstra-se que o desenho sozinho, tal como é pressuposto, só é o fundamento do colorido e só preexiste a ele na medida em que dele recebe sua perfeição em relação à pintura. E não é nada surpreendente que aquilo que deve receber exista e subsista antes daquilo que deve ser recebido.³

³ Roger de Piles recorre a outro conceito aristotélico, aquele que dis-

O mesmo ocorre com toda matéria que deve ser disposta antes de receber sua perfeição das formas substanciais. O corpo humano, por exemplo, deve estar inteiramente formado e organizado antes de receber a alma, e foi nessa ordem que Deus fez o primeiro homem. Apanhou a terra e deu-lhe a ordenação necessária; depois criou a alma, que infundiu naquele corpo para aperfeiçoá-lo e fazer dele um homem. Aquele corpo não dependia em nada da alma para subsistir, pois já existia antes dela; entretanto, ninguém sustentaria que o corpo seja a parte mais nobre e considerável do homem. A natureza começa sempre pelas coisas menos perfeitas, e a arte, sua imitadora, segue a mesma regra. Primeiro o pintor esboça seu tema por meio do desenho, e em seguida o finaliza com o colorido, que, ao imprimir a verdade nos objetos desenhados, neles imprime ao mesmo tempo a perfeição de que a pintura é capaz.

Quanto a serem mais ou menos necessárias para constituir um todo, as partes principais são igualmente necessárias; assim como não existe homem se a alma não estiver unida ao corpo, não existe pintura se o colorido não estiver unido ao desenho.

Mas, se observarmos o desenho de maneira isolada e como um instrumento necessário à maioria das artes, poderíamos, devido à sua utilidade, valorizá-lo mais do que o colorido; da mesma forma que valorizaríamos mais um grande diamante do que uma planta, ainda que a menor das plantas seja em si mais nobre e admirável do que todas as pedras preciosas juntas.

tingue substrato e substância. A substância acompanha sempre o ato, ou seja, a individuação.

Como todo mundo procura o que é útil e sempre considera as coisas por esse ponto de vista, em nada surpreende que o desenho seja mais valorizado, pois é de uso mais comum, conseqüentemente, mais útil ao mundo, seja pelas demonstrações de que nos servimos na matemática ou pelos desenhos que, embora superficiais, revelam o conteúdo dos trabalhos propostos.

Mas, se rejeitarmos o colorido, não há nada no desenho que o escultor não possa fazer; e, em relação a uma obra de pintura, tais coisas serão sempre imperfeitas sem a ajuda do colorido, que coloca o pintor acima do escultor e faz com que os objetos pintados com inteligência se pareçam mais perfeitamente com os verdadeiros.

Não podemos, contudo, deixar de atribuir ao desenho perfeito, tal como o pressupomos e o vemos na Antiguidade, diversos sinais de grandeza que dividiram os colecionadores quanto à escolha dos quadros com que formaram suas coleções. De fato, conforme os temas e as figuras que os antigos escultores escolheram representar, observa-se em suas esculturas o terrível ou o gracioso, o simples ou o ideal de um grande caráter, mas sempre o sublime e o verossímil. Todas essas qualidades lançam os espíritos numa dúvida quanto a dar preferência aos quadros mais bem desenhados do que coloridos ou aos mais bem coloridos do que desenhados. Entretanto, o que dissemos sobre o colorido em relação à pintura não nos permite preferir quadros mais bem desenhados do que coloridos, contanto que nestes o desenho não seja muito ruim. A razão disso é que o desenho não se encontra somente nos quadros, mas também em boas gravuras, estátuas e baixos-relevos. Mas só em pouquíssimos quadros se encontra uma bela harmonia de cores.

Assim, se eu quisesse formar uma coleção, incluiria nela todo tipo de quadros em que visse beleza em qualquer

parte, mas preferiria os de Ticiano aos outros, pela razão que acabo de dizer, e o preço que os colecionadores pagam pelas obras desse pintor corrobora inteiramente esse meu sentimento. É verdade que há quem se baseie na estima que se tem pelos desenhos em geral e na grande quantidade de pessoas que, tendo visto o desenho pelo aspecto da utilidade, desenvolveu alguma habilidade manual e tomou muito gosto por ele. Portanto, para sair dessa dificuldade, é preciso saber o que se entende pela palavra *desenho*.

Em relação à pintura, a palavra *desenho* tem apenas dois significados.⁴ Primeiramente, chama-se de desenho a idéia de um quadro que o pintor lança no papel ou na tela a fim de avaliar a obra que tem em mente. Assim, pode-se chamar de desenho tanto um esboço quanto uma obra acabada, com luzes e sombras, ou até um pequeno quadro bem colorido. Era dessa maneira que Rubens fazia quase todos os seus desenhos e que a maioria dos de Ticiano, quase todos feitos a bico de pena, foi executada. Em segundo lugar, dá-se o nome de desenho às medidas corretas, às proporções e aos contornos — que se podem dizer imaginários — dos objetos visíveis que, não tendo outra consistência senão a extremidade mesma dos corpos, residem real e verdadeiramente no espírito; e se os pintores fizeram com que parecessem indispensáveis por causa das linhas que os circunscrevem, foi para tornar essa demonstração perceptível a seus alunos e para que eles mesmos pudessem praticar uma maneira cômoda que os fizesse atingir com facilidade a uma precisão extrema. Entretanto, o fato é que essas linhas não têm outra função que a do arco de que se serve o arquiteto quando quer fazer uma abóbada; uma vez assentadas as pe-

⁴ Ver a nota 2 do texto de Vasari.

dras sobre o arco e construída a abóbada, ele dispensa o arco que, tal como as linhas que o pintor utiliza para formar sua figura, não deve aparecer. É assim que se deve conceber o desenho, que constitui uma das partes essenciais da pintura. Mas quando se acrescentam luzes e sombras aos contornos, é necessário recorrer ao branco e ao preto, duas das principais cores que o pintor costuma utilizar e cujo conhecimento faz parte do colorido.

No entanto, tenho visto numerosos pintores que jamais concordaram que esta parte da pintura chamada desenho contenha apenas as proporções e os contornos dos objetos visíveis; eles dizem que ela engloba também aquele outro tipo de desenho que eu defini, isto é, a idéia de um grande quadro que se tem em mente, seja ela apenas rapidamente feita a lápis ou expressa pelo claro-escuro, ou mesmo com todas as cores que devem entrar na grande obra da qual esse desenho é o esboço e o resumo.

Achei que a melhor resposta que se poderia dar a quem tem essa opinião era dizer que, neste caso, o desenho seria não uma das partes da pintura, e sim o todo, porque abrange não só as luzes e sombras, mas também o colorido e a própria invenção. Neste caso, seria preciso estabelecer sempre novos termos, e perguntar aos que partilham de tal opinião como eles gostariam que se denominasse a parte do desenho que compreende os objetos que compõem uma história, e ainda como gostariam que se chamasse essa outra parte do desenho que distribui cores, luzes e sombras. Portanto, sem entrar aqui em maiores explicações, é fácil perceber que não importa como se denominam as coisas, desde que as pessoas se entendam e concordem com sua designação.

É certo, porém, que para não nos confundirmos à procura de novos termos com os quais teríamos dificuldade de

nos acostumar, é melhor nos atermos àqueles já estabelecidos há muito tempo.

Entretanto, não seria razoável aqui passar em silêncio sobre os atributos do desenho, dos quais os principais são: 1ª) Que ele serve para fazer muitas coisas úteis sozinho, antes do acréscimo do colorido, o que faz com que muitas pessoas se contentem em desenvolver o hábito do desenho sem se preocuparem com o colorido. 2ª) Que ele desenvolve o gosto pelo conhecimento das artes e permite avaliá-las até um certo ponto, o que obriga a considerar essa parte da pintura como necessária à educação dos jovens cavalheiros, que, de fato, costumam ter professores de desenho assim como de escrita. 3ª) Que essa parte da pintura, que por sua vez possui diversas outras, como o conhecimento dos músculos externos, a perspectiva, o posicionamento dos corpos, a expressão das paixões da alma, poderia ser, conseqüentemente, considerada antes como um todo do que como uma parte separada.

Não se pode negar que todos esses atributos sejam verdadeiros e de grande utilidade, mas consideramos aqui o desenho em relação à arte da pintura e, enquanto tal, todas as partes que ele contém necessitam do colorido para fazer um quadro perfeito. Eis por que não vemos aqui o desenho com todas as partes que ele contém, nem como uma parte separada, nem como um todo completo, mas como o fundamento e o princípio da pintura.

Dissemos acima que o claro-escuro, que não é outra coisa senão a inteligência das luzes e sombras, faz parte do colorido. Entretanto, vários pintores discordam dessa opinião, dizendo que a razão que se dá para isso é que, na natureza, a luz e o claro-escuro são inseparáveis um do outro. Eles argumentam que o mesmo pode ser dito do desenho, pois sem a luz o olho não conseguiria perceber nem re-

conhecer os contornos e as proporções das figuras. Ao que se pode responder que, neste caso, as mãos poderiam fazer o papel dos olhos e, tocando um corpo sólido, julgar se esse corpo é redondo, quadrado, ou se tem alguma outra forma, seja ela qual for: do que se segue que é possível reconhecer sem a luz os contornos e as proporções das figuras na natureza.

História de um escultor cego que fazia retratos de cera

A propósito dessa questão, contarei aqui a história bastante recente de um escultor cego que fazia retratos de cera muito semelhantes a seus modelos. Ele viveu no século passado, e eis o que me contou sobre ele um homem digno de confiança que o conheceu na Itália e que testemunhou tudo o que passarei a relatar.

“O cego”, disse-me, “de quem você irá conhecer a história era de Cambassi, na Toscana. Era um homem de complexão robusta e parecia ter cerca de cinqüenta anos. Era espirituoso e tinha muito bom senso; gostava de falar e de contar coisas agradáveis. Um certo dia, eu o encontrei no palácio Justiniano, onde ele copiava uma estátua de Minerva, e aproveitei a oportunidade para lhe perguntar se ele não enxergava pelo menos um pouco, já que copiava com tanta perfeição. ‘Não vejo nada’, disse-me. ‘Meus olhos estão na ponta dos meus dedos.’ E eu disse: ‘Mas como é possível que sem ver absolutamente nada você faça coisas tão belas?’ ‘Eu tateio o original’, disse-me, ‘examino suas dimensões, saliências e cavidades; tento retê-las na memória; depois ponho as mãos na cera e, comparando um e outro, levando e trazendo a mão diversas vezes, termino meu trabalho da melhor maneira que posso.’

De fato, não parecia que ele fizesse o mínimo uso da visão, pois certa vez, para prová-lo, o duque de Bracciano pediu-lhe que fizesse seu retrato numa cave bastante escura e o resultado ficou muito semelhante. Porém, apesar de a obra ter sido admirada por todos que a viram, não deixaram de alegar ao escultor que a barba do duque facilitava muito o trabalho, e que ele não teria tanta facilidade se tivesse de imitar um rosto sem barba. 'Pois bem', disse ele, 'tragam-me outro modelo.' Propuseram-lhe que fizesse o retrato de uma das damas de companhia da duquesa. Ele o fez e ficou muito semelhante. Vi ainda os retratos do finado rei Carlos I de Inglaterra e do papa Urbano VIII, ambos copiados a partir do mármore pelas mãos desse ilustre cego e com excelente acabamento e muita semelhança. Sua maior dificuldade, confessava, era representar os cabelos, pois ali não encontrava suficiente resistência.

Mas, sem precisarmos ir muito longe, temos em Paris um retrato feito por ele, que é o do finado sr. Hesselin, presidente da Tesouraria Real, o qual ficou tão satisfeito e achou a obra tão maravilhosa, que pediu ao autor que se deixasse pintar, pois gostaria de levar seu retrato para a França e ali conservar sua memória."

A curiosidade que essa história despertou em mim não me permitiu adiar por muito tempo a visão desse retrato: e, tendo observado primeiro sua fisionomia, percebi em seguida que o pintor havia feito um olho na ponta de cada dedo, para mostrar que os olhos que ele tinha no rosto eram-lhe completamente inúteis.

Conto essa história de muito bom grado, pois a considero digna da curiosidade do leitor e apropriada para demonstrar a minha proposição, isto é, que o conhecimento do claro-escuro faz parte do colorido.

De fato, não há quem não sinta, na escuridão absolu-

ta, os contornos de um homem ou de uma estátua, ou que não reconheça saliências e cavidades externas com um simples toque de mão, ao passo que é impossível ver ou reconhecer cor alguma sem luz.

Vê-se pela história desse cego que a sua arte, que residia inteiramente no desenho, lhe deu a oportunidade de satisfazer seu espírito e, de certa maneira, consolar-se pela perda de um sentido tão precioso como a visão, pois se ele tivesse sido pintor, teria sido privado desse consolo, uma vez que a cor e a luz só podem ser percebidas pela visão, mas o desenho, como eu disse, também se percebe pelo tato.

[...] Bem sei que nem todos partilham de minha opinião acerca das obras de Rubens, e que um grande número de pintores e amantes da pintura se opôs veementemente quando desenterei (se é que o posso dizer assim) o mérito desse grande homem que era considerado um pintor pouco mais que medíocre. De tais pessoas, digo que continuam não distinguindo as diferentes partes da pintura, ou seja, o próprio colorido de que tratamos aqui, e por isso valorizam apenas a maneira romana, o estilo de Poussin e a escola dos Carracci.

Aqueles que, como acabo de dizer, persistem nessa mesma opinião objetam, entre outras coisas, que há pouca verdade nas obras de Rubens, quando examinadas de perto; que suas cores e luzes são exageradas; que elas não passam de maquiagem e que, enfim, não é assim que normalmente se vê a natureza.

É verdade que se trata de maquiagem, mas como seria desejável que os quadros que se fazem hoje fossem todos maquiados dessa maneira. Todos sabem que a pintura não passa de uma maquiagem, que sua essência é iludir, e que nessa arte o maior ilusionista é o melhor pintor. A na-

tureza é ingrata em si mesma, e quem se limitar a copiá-la simplesmente como ela é, sem artifícios, fará sempre coisas pobres e de pouco gosto. O que se chama de exagero nas cores e nas luzes é fruto de um profundo conhecimento do valor das cores, e uma admirável habilidade que faz os objetos pintados parecerem mais reais (se é que se pode dizer isto) do que os verdadeiros. É nesse sentido que se pode dizer que nos quadros de Rubens a arte está acima da natureza, a qual parece, nessas circunstâncias, não ser mais que uma cópia das obras desse grande pintor. E se, depois de bem examinadas, as coisas não se revelam exatas, como se supõe que deveriam ser, o que importa, afinal, contanto que sejam semelhantes? A finalidade da pintura é antes iludir os olhos do que convencer a razão.

Este artifício sempre parecerá maravilhoso nas grandes obras, pois é ele que, nas grandes distâncias proporcionais à grandeza dos quadros, sustenta o caráter dos objetos particulares e de todo o conjunto; sem ele, ao nos afastarmos da obra, a obra se afasta do verdadeiro e cai na insipidez da pintura ordinária. É nessas grandes obras que se vê que Rubens foi mais feliz e sensível no uso desse sábio exagero, principalmente para aqueles que são capazes de dar atenção e examinar esse artifício, pois para quem pouco conhece do assunto, nada pode ser menos evidente. [...]

Fonte: Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1704, reeditado pela Gallimard, col. Tel, 1989.

Denis Diderot

(1713-1784)

Ensaaios sobre a pintura

(1766)

Consciente da necessidade de expor os princípios em que se baseia para julgar as obras de seus contemporâneos, Diderot¹ anuncia a seus leitores, no final de seu texto *Salão de 1765*, sua intenção de oferecer-lhes "um pequeno tratado de pintura": "Após ter descrito e julgado de quatrocentos a quinhentos quadros, apresentaremos agora as nossas razões; devemos essa satisfação aos artistas que maltratamos bem como às pessoas a quem estas folhas se destinam; talvez uma maneira de suavizar a severa crítica que fizemos de várias produções seja expor francamente os motivos pelos quais se deveria confiar em nossos julgamentos. Com essa finalidade, ousaremos oferecer-lhes um pequeno Tratado de Pintura e falar, ao nosso modo e na medida dos nossos conhecimentos, do desenho, da cor, da maneira, do claro-escuro, da expressão e da composição". Redigido nos primeiros meses de 1766, o texto foi enviado a Grimm,² que o publicou no mesmo ano, em três números da *Correspondance littéraire*. Acrescido de novos capítulos escritos posteriormente, o tratado foi publicado pela primeira vez em 1795, com o título de *Ensaaios sobre a pintura*, acompanhado do *Salão de 1765*. O livro obteve sucesso imediato. Foi traduzido já no ano seguinte na Alemanha, onde suscitou uma rea-

¹ Sobre Diderot, ver o volume 1, *O mito da pintura*.

² Trata-se do escritor e crítico alemão Melchior Grimm, redator da *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, obra em 17 volumes, editada entre 1812 e 1813.

ção entusiástica entre a maioria dos leitores, notadamente Goethe, que logo o enviou a Schiller. "Pus-me a ler Diderot e estou encantado", escreveria a Goethe este último. "Cada palavra é um raio de luz que ilumina os segredos da arte."³

"Minhas pequenas idéias sobre a cor" é precedido por "Meus extravagantes pensamentos sobre o desenho", texto no qual Diderot critica energeticamente o ensino acadêmico: "Todas essas posições acadêmicas, forçadas, preparadas, arranjadas; todas essas ações, fria e canhestamente expressas por um pobre-diabo, e sempre pelo mesmo pobre-diabo, pago para vir três vezes por semana se despir e deixar-se amanequinar por um professor, o que têm elas de comum com as posições e as ações da natureza?". À imitação dos mestres ou dos modelos antigos ensinada na Academia, Diderot opõe a imitação da natureza; às delicadezas da maneira, a força da verdade: "Não haveria de modo algum maneira, nem no desenho, nem na cor, se se imitasse escrupulosamente a natureza. A maneira vem do mestre, da academia, da escola e mesmo do *antique*." E é esse gosto pela natureza e pela verdade que o leva a preferir os grandes coloristas aos excelentes desenhistas. Só a cor é verdadeira: "É sempre a natureza e a verdade", escreve sobre dois pequenos quadros de Chardin no *Salão de 1759*. E, no *Salão de 1763*: "Para olhar os quadros dos outros, parece que preciso fabricar-me olhos; para ver os de Chardin, não preciso senão conservar os olhos que a natureza me deu e servir-me bem deles".

Minhas pequenas idéias sobre a cor

É o desenho que dá forma aos seres; é a cor que lhes dá a vida. Eis o sopro divino que os anima.

³ Passada essa primeira reação entusiástica, Goethe e Schiller manifestariam algumas reservas em relação ao texto de Diderot.

Somente os mestres na arte são bons juízes do desenho, mas todo mundo pode julgar da cor.

Não faltam excelentes desenhistas; mas há poucos grandes coloristas. O mesmo se dá na literatura; cem frios lógicos para um grande orador; dez grandes oradores para um poeta sublime. Um grande interesse faz despontar subitamente um homem eloqüente; diga o que disser Helvécio, ninguém fará dez bons versos, mesmo sob pena de morte.⁴

Meu amigo, transportai-vos para um ateliê; olhai o artista trabalhar. Se o vedes arranjar bem simetricamente suas tintas e meias-tintas em todo o derredor de sua paleta, ou se um quarto de hora de trabalho não confundiu toda essa ordem, pronunciai ousadamente que este artista é frio e que ele não fará nada que valha. É o par de um grave e pesado erudito que necessita de uma certa passagem, que sobe na sua escada, pega e abre seu autor, vem para a sua escritaninha, copia a linha de que precisa, volta a subir na escada e recoloca o livro no lugar. Não é o procedimento do gênio.

Aquele que possui o sentimento vivo da cor tem os olhos pregados na tela; sua boca está entreaberta; ele ofega; sua paleta é a imagem do caos. É neste caos que ele molha o seu pincel; e ele tira daí a obra de sua criação, quer os pássaros e os matizes de que a plumagem deles é tingida, quer as flores e seu aveludado, quer as árvores e seus diferentes verdes, quer o azul do céu, quer o vapor das águas que as embacia, quer os animais, quer os longos pêlos, quer as manchas variadas de sua pele, quer o fogo com que seus olhos cintilam. Ele se ergue, se afasta, lança uma vista d'olhos sobre a sua obra; volta a sentar-se; e vós ides

⁴ Helvécio sustentava que o gênio resultava de circunstâncias históricas favoráveis e decorria da educação. Ver *Do espírito*.

ver nascer a carne, o tecido de lã, o veludo, o damasco, o tafetá, a musselina, a tela, o pano grosseiro; vereis a pêra amarela e madura tombar da árvore, e a uva verde presa ao cepo.

Mas por que há tão poucos artistas que sabem produzir a coisa na qual todo o mundo se entende? Por que tal variedade de coloristas, enquanto a cor é uma na natureza? A disposição do órgão tem a ver com isto, sem dúvida. O olho delicado e fraco não será amigo das cores vivas e fortes. Ao homem que pinta repugnará introduzir em seu quadro os efeitos que o ferem na natureza. Ele não apreciará nem os vermelhos brilhantes, nem os grandes brancos. Semelhante à tapeçaria com que ele cobrirá as paredes de seu aposento, sua tela será colorida de um tom fraco, doce e terno; e comumente ele vos restituirá pela harmonia o que ele vos recusará em vigor. Mas por que o caráter; o humor mesmo do homem não influiriam em seu colorido? Se o seu pensamento habitual é triste, sombrio e negro; se faz sempre noite em sua cabeça melancólica e em seu lúgubre ateliê; se ele bane o dia de seu aposento; se ele busca a solidão e as trevas, não tereis razão de esperardes uma cena vigorosa talvez, mas obscura, terna e sombria? Se ele é icterico, e se ele vê tudo amarelo, como há de impedir-se de lançar sobre a sua composição o mesmo véu amarelo que seu órgão viciado lança sobre os objetos da natureza e que o entristece quando vai comparar a árvore verde que ele tem na sua imaginação com a árvore amarela que ele tem sob seus olhos?

Ficai certos de que um pintor se mostra em sua obra tanto ou mais do que um literato na sua. Acontecer-lhe-á uma vez sair de seu caráter, vencer a disposição e o pendor de seu órgão. É como o homem taciturno e mudo que alça uma vez a voz: efetuada a explosão, recai em seu estado natural, o silêncio. O artista triste, ou nascido com um órgão

fraco, produzirá uma vez um quadro vigoroso na cor; mas não tardará a retornar a seu colorido natural.

Mais uma vista d'olhos, se o órgão é afetado, qualquer que seja sua afecção, este espalhará sobre todos os corpos, interporá entre eles e ele um vapor que murchará a natureza e sua imitação.

O artista que pega uma cor de sua paleta, nem sempre sabe o que ela produzirá no seu quadro. Com efeito, ao que compara ele esta cor, esta tinta em sua paleta? A outras tintas isoladas, a cores primitivas. Ele faz o melhor possível: ele a observa lá onde a preparou e a transporta pela idéia para o lugar onde deve ser aplicada. Mas quantas vezes não lhe acontece enganar-se nessa apreciação! Passando da paleta à cena inteira da composição, a cor é modificada, atenuada, realçada, e muda totalmente de efeito. Então, o artista tateia, maneja, remaneja, atormenta sua cor. Neste trabalho, sua tinta se torna um composto de diversas substâncias que reagem mais ou menos umas sobre as outras, e cedo ou tarde se desacordam.

Em geral, portanto, a harmonia de uma composição será tanto mais durável quanto mais o pintor tiver estado seguro do efeito de seu pincel; tiver pintado mais desassombradamente, mais livremente; tiver remanejado, atormentado menos sua cor; a tiver empregado de forma mais simples e mais franca.

Vemos quadros modernos perderem sua concordância em pouquíssimo tempo; vemos outros antigos que se conservaram frescos, harmoniosos e vigorosos, apesar do lapso do tempo. Esta vantagem me parece ser mais a recompensa do fazer do que o efeito da qualidade das cores.

Nada, em um quadro, chama tanto quanto a cor verdadeira; ela fala ao ignorante assim como ao sapiente. Um meio-conhecedor passará sem deter-se diante de uma obra-

prima de desenho, de expressão, de composição; o olho jamais negligenciou o colorista. [...]

Foi dito que a mais bela cor que houve no mundo era este rubor amável com que a inocência, a juventude, a saúde, a modéstia e o pudor coloriam as maçãs do rosto de uma jovem; e foi dito uma coisa que era não somente fina, tocante e delicada, mas verdadeira; pois é a carne que é difícil de pintar; é este branco untuoso, igual sem ser pálido nem mate; é esta mescla de vermelho e azul que transpira imperceptivelmente; é o sangue, a vida que fazem o desespero do colorista. Aquele que adquiriu o sentimento da carne, deu um grande passo; o resto não é nada comparado a isso. Milhares de pintores morreram sem ter sentido a carne; outros milhares morrerão sem tê-la sentido.

A diversidade de nossos tecidos e de nossos panejamentos não contribui para aperfeiçoar a arte de colorir. Há um prestígio do qual é difícil garantir-se, é o de um grande harmonista. Não sei como eu vos expressarei claramente o meu pensamento. Eis numa tela uma mulher vestida de cetim branco; cobri o resto do quadro e olhai apenas a vestimenta; talvez o cetim vos pareça sujo, mate, pouco verdadeiro; mas restitui esta mulher ao meio dos objetos de que ela está cercada e ao mesmo tempo o cetim e sua cor retomarão o seu efeito. É que todo o tom é demasiado fraco; mas cada objeto perdendo-o proporcionalmente, o defeito de cada um vos escapa: ele é salvo pela harmonia. É a natureza vista ao cair do dia.

O tom geral da cor pode ser fraco sem ser falso. O tom geral da cor pode ser fraco sem que a harmonia seja destruída; ao contrário, é o vigor de colorido que é difícil de aliar com a harmonia.

Tornar branco e tornar luminoso são duas coisas muito diversas. Aliás, quando tudo é igual entre duas compo-

sições, a mais luminosa vos agradará seguramente mais; é a diferença entre o dia e a noite.

Qual é, pois, para mim o verdadeiro, o grande colorista? É aquele que tomou o tom da natureza e dos objetos bem iluminados e que soube conciliar seu quadro. [...]

Vós poderíeis crer que, para se fortalecer na cor, um pouco de estudo dos pássaros e das flores não prejudicaria. Não, meu amigo; jamais esta imitação dará a sensação da carne. Vede o que Bachelier⁵ se tornou, quando perdeu de vista sua rosa, seu junquilha e seu cravo. Propõe à Sra. Vien⁶ fazer-lhe um retrato e levai este retrato em seguida a La Tour.⁷ Mas não, não o levai a ele; o traidor não julga nenhum de seus confrades à altura para lhe dizer a verdade. Propõe-lhe antes, a ele que sabe como pintar a carne, pintar um tecido, um céu, um cravo, uma ameixa com seu vapor, um pêssago com sua lanugem e vereis com que superioridade ele se safa. E este Chardin,⁸ por que a gente toma as suas imitações de seres inanimados pela natureza mesma? É que ele cria carne quando lhe apraz.

Mas o que acaba por deixar louco o grande colorista é a vicissitude dessa carne; é que ela se anima e emurchece de um piscar de vista a outro; é que, enquanto o olho do artista está preso à tela e o seu pincel se dedica a me repre-

⁵ Jean-Jacques Bachelier (1724-1806), pintor de flores e temas históricos. (N. do T.)

⁶ Sra. Vien, Marie-Thérèse Reboul (1728-1805), pintora, esposa do pintor Joseph-Marie Vien (1716-1809), de quem foi aluna. (N. do T.)

⁷ Maurice Quentin de La Tour (1704-1788), pintor, amigo íntimo de Diderot. (N. do T.)

⁸ Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), pintor de gênero e de naturezas-mortas. (N. do T.)

sentar, eu passo; e, quando ele vira de novo a cabeça, não me reencontra. É o Abade Le Blanc⁹ que se apresentou à minha idéia; e eu bocejei de tédio. É o Abade Trublet¹⁰ que se mostrou; e eu tenho o ar irônico. É meu amigo Grimm (1723-1807) ou minha Sofia¹¹ que me apareceram; e meu coração palpitou, e a ternura e a serenidade se espalharam sobre o meu rosto; a alegria me sai pelos poros da pele, o coração se dilatou, os pequenos reservatórios sangüíneos oscilaram e a tinta imperceptível do fluido que escapou derramou por todos os lados o encarnado e a vida. Os frutos, as flores mudam sob o olhar atento de La Tour e de Bachelier. Que suplício não é, pois, para eles o rosto do homem, esta tela que se agita, se move, se estende, se detém, se colore, se empana conforme a multidão, infinita, das alternativas deste sopro ligeiro e móvel que se chama alma! *

Mas eu ia esquecendo de vos falar da cor da paixão; eu estava, no entanto, muito perto. Não tem cada paixão a sua? É ela a mesma em todos os instantes de uma paixão? A cor tem suas nuances na cólera. Se ela inflama o rosto, os olhos ficam ardentes; se ela é extrema e se ela aperta o coração em lugar de distendê-lo, os olhos se extraviam, a palidez se espalha sobre a fronte e sobre as maçãs das faces,

⁹ Jean-Bernard Le Blanc (1707-1781), abade, autor e protegido de Madame Pompadour, tido como bajulador dos poderosos e insolente com os outros mortais. (N. do T.)

¹⁰ Nicolas-Charles-Joseph Trublet (1697-1770), abade, gramático e estilista, membro do partido devoto, detestado por Voltaire e Diderot. (N. do T.)

¹¹ Trata-se de Louise-Henriette Volland (1716-1784); mulher inteligente e culta; daí ser chamada Sophie por Diderot, com quem manteve longa ligação amorosa e trocou rica correspondência. (N. do T.)

os lábios tornam-se trêmulos e alvacentos. Uma mulher guarda a mesma tonalidade na espera do prazer, nos braços do prazer e ao sair de seus braços? Ah!, meu amigo, que arte é a da pintura! Eu acabo em uma linha aquilo que o pintor esboça a custo em uma semana; e sua desgraça é que ele sabe, vê e sente como eu, e não pode expressá-lo e satisfazer-se; é que o sentimento impelindo-o para a frente, engana-o sobre o que ele pode fazer e o faz estragar uma obra-prima: ele estava, sem duvidar disto, no derradeiro limite da arte.

Fonte: Denis Diderot, *Obras II: Estética, poética e contos*, organização, tradução e notas de J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 2000, pp. 167-72.

Johann Wolfgang Goethe
(1749-1832)

O tratado das cores (1810)

A idéia de definir as cores, tais quais se manifestam à visão, como qualidades específicas tornou-se extremamente problemática em razão do desenvolvimento das ciências, em particular da física. A maior parte dos pintores considera que o azul é um valor frio, enquanto a física contemporânea o determina quantitativamente como uma das cores mais quentes. Embora envelhecida em alguns aspectos, a distinção entre o qualitativo, esfera da cor percebida e da sensação, e o quantitativo, que explica a cor como um fenômeno luminoso cujo grau de calor se pode calcular, remete a uma clivagem entre nossa percepção e o mundo objetivo. Ora, a teoria que, no final do século XVIII e começo do XIX, representa um obstáculo a uma nova concepção da cor em sua realidade psicológica, fisiológica e estética, é a de Newton. Para este, toda cor é em sua essência um efeito da luz. Mais precisamente, a hipótese de Newton é que "a cor é feita de luzes compostas". Paradoxalmente, o que Goethe, pensador e poeta, reprova em Newton, cientista puro, é o caráter especulativo de suas proposições. Goethe não quer determinar a natureza da luz ou da cor enquanto tais, mas suas relações de um ponto de vista empírico, isto é, atento à sensação da cor. Para ele, a luz é o ser mais simples, o menos dividido, o mais homogêneo que conheceríamos. Ela não é composta. Essa oposição entre duas concepções da luz e da cor não poderia se reduzir a duas proposições contraditórias, porque elas engendram uma questão mais preocupante para o estatuto das artes: que lugar e que significação devemos atribuir a nossa experiência per-

ceptiva, simbólica e concreta das cores após o advento da física moderna? Será que podemos reduzir nossas impressões das cores a dados subjetivos, irreais, face a um conjunto de fenômenos constituídos objetivamente? Enquanto toda teoria repousara até então sobre a unidade do saber, Goethe se vê confrontado com uma dificuldade típica da era moderna: a separação estrita entre a ordem da objetividade científica e a verdade possível de uma experiência baseada na percepção e nos sentidos. Donde a tentação sempre recorrente de relegar a fenomenalidade do mundo sensível à categoria da "subjetividade" ou de reservá-la à esfera da criação. Em 1948, Werner Heisenberg resumia assim o problema: "O combate conduzido por Goethe contra a teoria física das cores deve ser estendido hoje a um *front* mais vasto. Quando Helmholtz¹ diz a propósito de Goethe que 'sua teoria das cores deve ser considerada como uma tentativa de salvar das agressões da ciência a verdade imediata da impressão sensível', é preciso notar que essa tarefa se mostra mais urgente do que nunca. O mundo está sendo transformado pelo crescimento prodigioso de nossos conhecimentos e pela riqueza das possibilidades técnicas que nos são dadas ao mesmo tempo como um presente e uma maldição".² Quanto à possibilidade de aplicação da teoria em vista de uma criação, Goethe só a concebe dentro de um estudo renovado da natureza considerada como uma totalidade viva, dinâmica. Através de inúmeras experiências e ensaios, o autor descobre o sentido do que ele chama o "fenômeno primordial" da cor: a luz percebida através de um meio turvo produz o amarelo; as trevas, vistas através

¹ Hermann Ludwig von Helmholtz (1821-1894), professor de fisiologia, cirurgião, físico, filósofo, autor do célebre *Tratado de óptica fisiológica* (1856-1860) e de *A óptica e a pintura* (1871-1873), tradução francesa publicada pela ENSBA, Paris, 1994.

² Werner Heisenberg: *Wandlungen in den Grundlagen der Naturwissenschaft*, "Die goethesche und die newtonsche Farbenlehre im Lichte der Modernen Physik", pp. 54-70, Leipzig/Stuttgart/Zurique, 1947, 7ª ed.

de um meio iluminado, produzem o azul. A primeira cor, em razão de sua proximidade com a luz, é positiva; a segunda, atraída pela obscuridade, é negativa. As descrições e explicações minuciosas de Goethe mostram, nas incessantes variações de cada cor, a transição do qualitativo ao simbólico, do fenômeno ao sentido. O amarelo torna-se assim a cor mais próxima da luz, e o azul, um valor indeterminável, que oscila entre uma frieza glacial e o nada. O esforço de Goethe para compreender a cor em sua fenomenalidade mais imediata o leva a restituir às qualidades sensíveis uma vida simbólica.

Bibliografia: Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlim, 1954; Harald Küppers, *Logik der Farbe*, 1976; Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, 1986; John Cage, *Color and Culture*, Boston/Toronto/Londres, 1993 (essa obra volumosa abrange toda a história da cor, desde a Antiguidade até a Abstração, e contém uma imensa bibliografia).

Efeito sensível-moral da cor

758. Já que ocupa um lugar tão elevado na série de fenômenos naturais originários, preenchendo com uma diversidade bem definida o círculo simples que lhe foi designado, não devemos nos surpreender ao percebermos que a cor, em suas manifestações mais gerais e elementares na superfície de um material, sem nenhuma relação com a qualidade ou forma dele, produz sobre o sentido que lhe é mais adequado — a visão, e, por meio deste, sobre a alma — um efeito que, isoladamente, é específico e, em combinação, é em parte harmônico, em parte característico, mas também desarmônico, embora sempre definido e significativo, que se vincula imediatamente à moralidade. É por isso que as

cores, consideradas como um elemento da arte, podem ser utilizadas para os mais altos fins estéticos.

759. As pessoas em geral sentem grande prazer com a cor. O olho necessita dela tanto quanto da luz. Vale lembrar o rejuvenescimento que se sente, num dia nublado, ao ver o sol iluminar uma parte isolada da paisagem, tornando as cores visíveis. As virtudes terapêuticas atribuídas às pedras preciosas coloridas podem ter surgido do sentimento profundo desse prazer indescritível.

760. As cores que vemos nos corpos não são algo completamente estranho ao olho, como se de algum modo fosse a primeira vez que tivesse tal sensação. Ao contrário, esse órgão sempre se dispõe a produzir, por si mesmo, as cores, e desfruta de uma sensação agradável, quando externamente se apresenta algo adequado à sua natureza e se fixa de modo significativo sua capacidade de ser determinado numa certa direção.

761. Da idéia de oposição do fenômeno, do conhecimento que adquirimos das próprias determinações específicas, podemos concluir que as impressões cromáticas particulares não podem ser confundidas, que têm de agir especificamente e produzir estados específicos no órgão vivo.

762. O mesmo se passa com a alma. A experiência nos ensina que cores distintas proporcionam estados de ânimo específicos. Conta-se de um francês muito espirituoso que "*Il prétendait que son ton de conversation avec Madame était changé depuis qu'elle avait changé en cramoisi le meuble de son cabinet qui était bleu*".³

³ "Ele afirmava que o tom de sua conversa com madame havia mudado depois que ela havia mudado para carmesim o móvel de seu gabinete, que era azul." (N. do T.)

763. Para sentir plenamente esse importante efeito, é preciso que o olho seja envolvido por uma cor única, por exemplo, estar num quarto de uma só cor, olhar através de um vidro colorido. Nesses casos em que nos identificamos com ela, a cor põe olho e espírito em *unisono*⁴ consigo mesma.

764. As cores do lado positivo são amarelo, amarelo-avermelhado (laranja), vermelho-amarelado (mínio, cinabre). Elas são estimulantes, vivazes, ativas.

Amarelo

765. É a cor mais próxima da luz. Surge à mais leve moderação desta, quer através de meios turvos, quer através de reflexos de superfícies brancas. Nos experimentos prismáticos somente se expande numa ampla extensão de espaço iluminado; o amarelo pode ser visto aí na sua máxima pureza, quando ambos os pólos permanecem separados um do outro, antes de se misturar com o azul para formar o verde. [...]

766. No seu mais alto grau de pureza tem sempre consigo a natureza do claro, possuindo um aspecto sereno, animado, levemente estimulante.

768. Condiz com a experiência que o amarelo produza uma impressão calorosa e agradável. Por isso, também na pintura pertence à parte iluminada e ativa.

770. Embora essa cor, em estado puro e nítido, seja agradável e reconfortante e tenha nobreza e serenidade em sua máxima intensidade, é, ao contrário, extremamente sensível e produz um efeito bastante desagradável ao se sujar

ou inclinar para o lado negativo. Por esse motivo a cor do enxofre, que tende ao verde, tem algo de desagradável.

771. Esse efeito desagradável surge se a cor amarela é fixada em superfícies impuras e pouco nobres, como o pano comum, o feltro e similares, nos quais não brilha com toda a intensidade. Por uma modificação leve e imperceptível, a bela impressão de fogo e de ouro se transforma numa sensação de sujeira, e a cor nobre e encantadora se torna, ao contrário, vergonhosa, repulsiva e desagradável. Pode ter surgido daí o chapéu amarelo dos falidos, os anéis amarelos dos mantos judaicos; já a assim chamada cor dos cornudos é, na verdade, apenas um amarelo-sujo.

Amarelo-avermelhado

772. Já que nenhuma cor pode ser considerada em repouso, é possível intensificar e elevar facilmente o amarelo até o vermelho mediante condensação e escurecimento. A cor ganha energia e parece mais forte e esplêndida no amarelo-avermelhado.

773. Tudo o que se disse a respeito do amarelo, também vale aqui, embora num grau mais alto. O amarelo-avermelhado proporciona, com efeito, ao olho sensação de calor e contentamento, na medida em que representa a cor tanto da incandescência, quanto do suave reflexo do poente. [...]

Vermelho-amarelado

774. Assim como o amarelo puro passa facilmente para o amarelo-avermelhado, a intensificação desse último até o vermelho-amarelado não pode ser evitada. O amarelo-avermelhado ainda proporciona agradável e serena sensação; no vermelho-amarelado, ela se intensifica até se tornar insuportável.

⁴ Em italiano no original. (N. do T.)

777. As cores do lado negativo são azul, azul-avermelhado e vermelho-azulado. Proporcionam um sentimento de inquietação, ternura e nostalgia.

Azul

778. Assim como o amarelo sempre implica uma luz, pode-se dizer que o azul sempre implica algo escuro.

779. Essa cor produz um efeito especial quase indescritível. Como cor, é uma energia, mas está do lado negativo e, na sua mais alta pureza, é por assim dizer um nada estimulante. Ela pode ser vista como uma contradição entre estímulo e repouso.

780. Do mesmo modo que o céu, as montanhas distantes parecem azuis, uma superfície azul também parece recuar diante de nós.

781. O azul nos dá uma sensação de frio, assim como nos faz lembrar a sombra. Já se sabe como é deduzido do preto.

783. Quartos revestidos com papel azul puro parecem, de certo modo, amplos, embora vazios e frios.

784. O vidro azul mostra os objetos numa luz triste. [...]

Azul-avermelhado

786. Descobrimos que o amarelo logo se intensifica; no azul, notamos a mesma propriedade.

787. O azul se intensifica suavemente até o vermelho e, mesmo encontrando-se do lado passivo, conserva algo ativo. Seu estímulo é, entretanto, de um tipo inteiramente diferente do amarelo-avermelhado: inquieta mais do que anima.

Vermelho-azulado

790. Tal inquietude aumenta à medida que a intensificação progride, e pode-se certamente afirmar que a presença de um papel de parede vermelho-azulado puro e saturado é insuportável. Por isso, é empregado de modo difuso e atenuado em roupas, fitas e outros adornos, pois produz, por sua natureza, um estímulo muito especial.

Já que o alto clero adotou essa cor inquietante, pode-se dizer que ela, nos graus de uma intensificação sempre crescente, tende cada vez mais para o púrpura dos cardeais.

Vermelho

792. Com essa denominação se exclui tudo o que poderia produzir no vermelho uma impressão de amarelo ou azul. Imagine-se um vermelho completamente puro, um carmim perfeito, ressecado, sobre um pires de porcelana branca. Em virtude de sua grande dignidade, por vezes denominamos tal cor púrpura, embora saibamos que o púrpura dos antigos tendia mais para o azul.

793. Quem conhece a origem prismática do púrpura, achará paradoxal afirmarmos que essa cor contém, em parte *actu*, em parte *potentia*, todas as outras cores.⁵

794. Se no amarelo e no azul vimos uma intensificação progressiva até o vermelho e se então observamos nossos sentimentos, pode-se supor que na união dos pólos intensificados ocorrerá um verdadeiro apaziguamento, que podemos definir como uma satisfação ideal. Assim, esse fenômeno cromático supremo surge, nos fenômenos físicos,

⁵ Os termos *actu* (em ato) e *potentia* (em potência) estão em latim no original. (N. do T.)

da combinação dos dois extremos, que pouco a pouco se prepararam para uma unificação. [...]

796. O efeito dessa cor é tão singular quanto sua natureza. Proporciona tanto uma impressão de seriedade e dignidade quanto de benevolência e graça. A primeira ocorre no seu estado escuro e condensado; a última, no claro e diluído. Por isso, a dignidade da velhice e a afabilidade da juventude podem se vestir com a mesma cor.

797. A história nos relata muita coisa sobre o zelo dos soberanos em relação ao púrpura. Um ambiente dessa cor é sempre grave e solene.

798. Através de um vidro púrpura, uma paisagem bem iluminada se apresenta com uma luz terrível. É bem possível que no dia do Juízo Final essa tonalidade se espalhe pelo céu e pela terra.

Verde

801. Se amarelo e azul, que consideramos cores primárias e as mais simples, se combinam em sua primeira manifestação no primeiro grau de seu efeito, surge a cor que denominamos *verde*.

802. Nosso olho tem uma satisfação real com essa cor. Se ambas as cores primárias mantêm um equilíbrio perfeito na mistura, de modo que não se note uma antes da outra, o olho e a alma repousam nessa mistura como se fosse algo simples. Não se deseja, nem se pode ir além: é por isso que na maioria das vezes se escolhe papel de parede verde para aposentos muito utilizados.

Totalidade e harmonia

803. Até aqui supomos, para os fins de nossa exposição, que o olho pode ser constrangido a identificar-se

com alguma cor particular; mas isso só é possível por um instante.

804. Pois, quando nos vemos cercados de uma cor que estimula em nosso olho a sensação de sua qualidade, e sua presença nos obriga a permanecer com ela num mesmo estado, a situação é artificial e o órgão nela se demora com insatisfação.

805. O olho se põe em atividade logo que percebe a cor e é de sua natureza produzir imediatamente, de forma tão inconsciente quanto necessária, uma outra que, juntamente com a primeira, compreende a totalidade do círculo cromático. Uma cor estimula o olho, por meio de uma sensação específica, a empenhar-se pela universalidade.

806. Para perceber essa totalidade e se satisfazer com ela, o olho procura um espaço incolor ao lado do colorido, no sentido de ali produzir a cor complementar.

807. Aqui reside a lei fundamental de toda harmonia cromática, a respeito da qual qualquer um poderá se convencer por experiência própria, ao travar conhecimento dos experimentos descritos na seção das cores fisiológicas.

808. Se a totalidade cromática se apresenta exteriormente ao olho como objeto, torna-se agradável para ele, pois o resultado de sua própria atividade lhe aparece como realidade. Trataremos em primeiro lugar dessas composições harmônicas.

809. Para aprendê-las com mais facilidade, imagine-se um diâmetro móvel que percorre todo o círculo cromático por nós indicado, de modo que ambos extremos indiquem as cores complementares, que enfim podem ser reduzidas a três oposições simples.

810. O amarelo requer o azul-avermelhado, o azul requer o amarelo-avermelhado, o púrpura requer o verde, e vice-versa. [...]

Busca da cor

862. Raramente uma obra de arte em preto e branco aparece na pintura. Alguns trabalhos de Polidoro nos dão exemplo disso, assim como nossas gravuras em cobre e chanfraduras. Esses gêneros são valiosos quando trabalham com forma e modulação, embora pouco agradáveis ao olho, pois surgem apenas mediante forte abstração.

863. Quando o artista se deixa levar pelo sentimento, algo colorido imediatamente se anuncia. Assim que o preto se inclina para o azulado, requer-se o complemento amarelo, que é aplicado instintivamente pelo artista como melhor lhe convém, a fim de animar o todo, em parte como puro nas luzes, em parte como avermelhado, tornando-se sujo como um marrom nos reflexos. [...]

Coloração característica

880. A combinação de objetos coloridos e a coloração do espaço devem ocorrer segundo os fins que o artista se prescreve. Para isso, o conhecimento do efeito das cores, individuais ou combinadas, na sensação, é particularmente necessário. O pintor deve ter profundo conhecimento tanto do dualismo geral quanto das oposições específicas e, sobretudo, do que foi dito a respeito das qualidades cromáticas.

881. A coloração característica pode ser compreendida sob três rubricas fundamentais que designaremos provisoriamente como *potência*, *suavidade* e *esplendor*.

882. A primeira é produzida pela preponderância do lado ativo; a segunda, pela preponderância do lado passivo; a terceira, pela totalidade e pela representação de todo o círculo cromático em equilíbrio. [...]

Coloração harmônica

885. Embora, segundo a maneira indicada, as duas determinações características também possam ser de certo modo chamadas harmônicas, o próprio efeito harmônico surge apenas quando todas as cores são produzidas em equilíbrio. [...]

Tonalidade autêntica

889. Se a palavra tom ou tonalidade continuar no futuro a ser tomada de empréstimo à música e aplicada às cores, deverá ser empregada melhor do que atualmente.

890. Não seria ilegítimo comparar uma imagem de forte efeito a uma peça musical em tom maior, uma pintura de efeito suave a uma peça em tom menor. É possível encontrar ainda outras comparações para as modificações desses dois efeitos principais. [...]

Fonte: Johann Wolfgang Goethe, *Doutrina das cores*, São Paulo, Nova Alexandria, 1993, apresentação, seleção e tradução de Marco Giannotti, pp. 128-36, 144 e 147-9.

Jean Auguste Dominique Ingres
(1780-1867)

Escritos sobre a arte

A determinação com que Ingres¹ defende o ideal clássico da forma pura, plena, rigorosa, que somente o desenho é capaz de realizar, pode surpreender. Tamaña firmeza nessa doutrina contemporânea do Romantismo, o qual promoveu uma liberação da cor e do espaço como a história jamais presenciara, deu margem a certa confusão. Entretanto, não se pode associar o pensamento de Ingres ao do academicismo, tal como este se impôs durante boa parte do século XIX. Por outro lado, se o pintor da *Odalisca* milita com esse vigor pela manutenção de uma prática do desenho, é porque ele identifica a forma clássica, baseada num ideal plástico, com a própria arte da pintura. O tom ligeiramente doutrinário do artista só faz sentido se lembrarmos que essas frases são fórmulas destinadas às suas aulas: "As belas formas são planos retos com rotundidades, as belas formas são as que têm firmeza..."; essas afirmações exprimem menos uma recusa das experiências modernas (Delacroix) do que uma adesão sem reservas a uma concepção de beleza herdada dos gregos.

O desenho é a probidade da arte.

Desenhar não quer dizer simplesmente reproduzir contornos; o desenho não consiste simplesmente no traço:

¹ Sobre Ingres, ver o volume 6, *A figura humana*.

o desenho é também a expressão, a forma interior, o plano, o modelo. Vejam o que sobra depois disso! O desenho compreende três quartos e meio daquilo que constitui a pintura. Se eu tivesse que pôr um letreiro sobre minha porta, escreveria: *Escola de desenho*, e tenho certeza de que formaria pintores.

O desenho abrange tudo, com exceção do matiz.

É preciso desenhar sempre, desenhar com os olhos quando não se pode usar o lápis. Enquanto vocês não aliam a observação à prática, não farão nada de realmente bom.

Ao estudar a natureza, só tenham olhos a princípio para o conjunto. Interroguem-no, e somente a ele. Os pormenores são de pouca importância e devem ser submetidos à razão. As formas amplas, isso sim! A forma é o fundamento e a condição de tudo; até a fumaça deve ser expressa pelo traço.

Observem no modelo as relações entre as grandezas; eis aí todo o caráter. Deixem-se impressionar intensamente por elas e, também de maneira intensa, relativizem-nas. Se, ao invés de seguir esse método, vocês tatearem, procurarem no papel, não farão nada que preste. Tenham inteira nos olhos e na mente a figura que querem representar; a execução deve ser apenas a realização dessa imagem já possuída, preconcebida.

Quanto mais simples as linhas e as formas, maior a beleza e a força. Sempre que dividirem as formas, vocês as enfraquecerão. O mesmo ocorre quando se fraciona qualquer coisa.

As belas formas são planos retos com rotundidades. As belas formas são as que têm firmeza e plenitude, nas quais os detalhes não comprometem o aspecto das grandes massas.

É preciso dar saúde à forma.

Os grandes pintores, como Rafael e Michelangelo, insistiam no traço ao finalizar a obra. Faziam-no com um pincel fino, reavivando assim os contornos e imprimindo em seus desenhos o viço e a paixão.

Não procedemos materialmente como os escultores, mas devemos fazer uma pintura escultural.

Um pintor tem muita razão em se preocupar com a delicadeza, mas deve acrescentar-lhe a força, que contudo não a exclui. Toda a pintura reside num desenho ao mesmo tempo forte e delicado. Não importa o que digam, é nisto que ela reside — no desenho firme, altivo e caracterizado, mesmo quando se trata de um quadro que deve impressionar pela graça. A graça sozinha não é o bastante, tampouco o desenho puro. É preciso mais: é preciso que o desenho seja amplo, é preciso que ele envolva.

Apesar dos defeitos que possa ter, há sempre algo de bom numa obra em que a mente tenha comandado a mão. É preciso que se sinta isso mesmo nos esboços de um principiante. A habilidade da mão se adquire com a experiência, mas a retidão do sentimento e da inteligência, eis o que se pode revelar de imediato; e tudo mais, de certa maneira, depende disso.

Desenhe com pureza, mas com grandeza. Puro e grande: eis o desenho, eis a arte.

Desenhe muito antes de pensar em pintar. Quando se constrói sobre uma base sólida, dorme-se um sono tranquilo.

A expressão em pintura exige um vasto conhecimento do desenho, porque a expressão só pode ser boa se formulada com precisão absoluta. Captá-la de modo apenas aproximado é perdê-la; seria como representar pessoas falsas, que buscam imitar sentimentos que não têm. Não se pode alcançar essa precisão extrema senão pelo mais seguro talen-

to no desenho. Assim, entre os modernos, os pintores que conquistaram a expressão foram os melhores desenhistas. Vejam Rafael!

A expressão, parte essencial da arte, está, portanto, intimamente ligada à forma. A perfeição do colorido é aí tão pouco necessária que os melhores pintores da expressão não tiveram, enquanto coloristas, a mesma superioridade. Censurá-los por isso é demonstrar que não se conhece a arte. Não se pode exigir da mesma pessoa qualidades contraditórias. De resto, a rapidez de execução de que a cor necessita para conservar seu encanto não se coaduna com o estudo profundo exigido pela grande pureza das formas.

Tenham sempre um caderno no bolso e anotem com uns poucos traços a lápis os objetos que chamam a sua atenção, caso não disponham de tempo para esboçá-los por inteiro. Mas se tiverem a chance de fazer um esboço mais preciso, apoderem-se do modelo com amor, observem-no atentamente e o reproduzam de todas as formas, de modo a alojá-lo dentro de suas cabeças, a incrustá-lo aí como se fosse uma coisa sua.

A cor adiciona ornamentos à pintura, mas não passa de uma dama de companhia, pois tudo o que ela faz é tornar mais agradáveis as verdadeiras perfeições da arte.

Não há exemplo de um grande desenhista cujo colorido não fosse o mais apropriado ao seu desenho. Para muitas pessoas, Rafael não coloriu; não como Rubens e Van Dyck. Decerto que não, eu bem o entendo! Ele o soube evitar.

Rubens e Van Dyck podem agradar os olhos, mas eles os iludem. Eles pertencem a uma má escola colorista, a escola da mentira. Ticiano: eis a cor verdadeira, eis a natureza sem exagero, sem brilho forçado! Ele é preciso.

Nada de cores muito ardentes: é anti-histórico. É preferível cair no cinza do que no ardente quando não se con-

segue ser preciso, quando não se consegue encontrar o tom realmente verdadeiro.

As partes essenciais do colorido não se encontram no conjunto das massas claras ou escuras do quadro, e sim na distinção particular do tom de cada objeto. Por exemplo, colocar um belo e brilhante pano branco sobre um corpo moreno, oliváceo, e ser capaz de discernir aí um tom castanho-claro de uma cor fria, uma cor acidental daquela das figuras coloridas por seus matizes locais. Essa reflexão me foi inspirada pelo acaso, que me fez ver sobre a coxa do meu *Édipo*, refletida num espelho, uma peça de tecido branco, muito brilhante e bonito, ao lado daquela cor de carne quente e dourada!

Os pintores se equivocam bastante quando empregam irrefletidamente em seus quadros muito branco, que depois têm que suavizar e apagar. O branco deve ser reservado para os momentos de luz, para aqueles brilhos que determinam o efeito do quadro. Ticiano dizia que seria desejável que o branco fosse tão caro quanto o ultramar, e Zêuxis, que foi o Ticiano dos pintores da Antiguidade, criticava aqueles que ignoravam quanto o excesso é prejudicial em casos semelhantes. Nada é branco nos corpos animados, nada é positivamente branco; tudo é relativo. Ao lado daquelas mulheres de uma brancura resplandecente, experimente colocar uma folha de papel!

Fonte: Jean Auguste Dominique Ingres, *Pensées*, seleção de H. Delaborde, Paris, Plon, 1870; republicado sob o título de Ingres, *Écrits sur l'art*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1994.

Eugène Chevreul

(1786-1889)

Da lei do contraste simultâneo das cores e da disposição dos objetos coloridos

(1839)

Eugène Chevreul iniciou sua carreira de químico, em 1804, trabalhando em uma fábrica dirigida pelo grande químico Vauquelin. Em 1824, foi nomeado professor de Química e tornou-se diretor da seção de tintas na empresa dos Gobelins. Diz-se que Chevreul teria pressentido a lei do contraste simultâneo observando a alteração das tintas azuis das tapeçarias. De fato, ele observou que o fenômeno do enfraquecimento dessa cor ocorria quando se justapunham tons escuros perto do azul, o que o levou a deduzir que tal fenômeno não era químico mas fisiológico. Foi, portanto, com o intuito de dar uma contribuição científica para as técnicas de tingimento de tapeçarias que ele escreveu *De la loi du contraste simultané des couleurs* [Da lei do contraste simultâneo das cores], em 1839. Apoiando-se em leis ópticas estabelecidas segundo um método experimental, o tratado de Chevreul se aplica a campos tão distintos como a moda vestuária, as artes decorativas e a pintura. Para ele, o interesse de uma lei não poderia ser restrito a seu valor científico: ele deveria ser tanto maior quanto mais útil. Isso significa que o conhecimento de uma lei óptica — a do contraste simultâneo — deveria permitir aos pintores e aos decoradores uma exploração mais precisa e mais sutil dos fenômenos luminosos e da cor tais como se manifestam na realidade. O postulado de Chevreul é que as propriedades da cor só podem ser definidas em sua relação intrínseca. Goethe dizia que a irrupção da luz e a diferenciação das cores eram uma única coisa. É preciso ainda de-

terminar como as cores dos objetos se modificam reciprocamente em virtude da intensidade, dos jogos de luz e dos valores complementares. Suponhamos duas superfícies contíguas, uma coberta por uma só cor e a outra por cores diferentes. Quando a percepção apreende simultaneamente as duas superfícies, as cores dos dois planos se modificam. A modificação diz respeito primeiramente à intensidade das cores e, depois, ao que Chevreul denomina "composição óptica", que ele define da seguinte maneira: "Ora, como essas modificações fazem aparecer zonas que, vistas ao mesmo tempo, parecem mais diferentes do que na realidade são, eu lhes dou o nome de contraste simultâneo das cores; e chamo contraste de tom a modificação que incide sobre a intensidade da cor, e contraste de cor a que incide sobre a composição óptica de cada cor justaposta. Eis aí uma maneira bem simples de diferenciar o duplo fenômeno de contraste simultâneo das cores". O contraste simultâneo é, portanto, central na teoria de Chevreul. Para exemplificar esses valores variáveis, Chevreul construiu um círculo dividido em 72 partes. Na periferia situam-se, além das três cores primárias, as três misturas primárias (laranja, verde e violeta) e as seis misturas secundárias. Cada raio é dividido segundo uma espécie de gama em vinte seções que indicam os diferentes graus de claridade das cores. O branco se acha no centro do círculo. O círculo das cores constitui o fundamento de uma teoria extremamente analítica e, portanto, diferenciada da harmonia. Os princípios da harmonia são, sem dúvida, os que mais interessam à pintura, em particular "a harmonia de análogos" e "a harmonia de contrastes". Esquemáticamente esboçadas aqui, as teorias de Chevreul, muito elaboradas e sistemáticas, podiam orientar tanto o pintor mais acadêmico quanto o mais revolucionário. As repercussões desse livro célebre não deixam de ser irônicas. No texto que se segue, vê-se que Chevreul tem uma concepção de pintura fortemente tributária da mimese clássica e que a atividade pictórica é para ele inseparável de uma observação escrupulosa do real, e portanto francamente realista. No entanto, seu livro exerceria uma profunda influência sobre o neo-impressionismo, notadamente sobre

o divisionismo de Seurat, que Signac e muitos outros adotariam posteriormente. As idéias de Chevreul estão presentes, por exemplo, nos discos simultâneos de Delaunay e nas primeiras pesquisas voltadas para a abstração pura.

Bibliografia: Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, 1899; Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, documentos inéditos publicados por Pierre Francastel, Paris, SEVPEN, 1957; Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, ed. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1987; Guy Habasque, "Le contraste simultané des couleurs et son emploi en peinture depuis un siècle", in *Problèmes de la couleur*, colóquio do Centre de Recherches de Psychologie Comparative, maio de 1954, reunião e apresentação de Ignace Meyerson, Paris, SEVPEN, 1957.

I. Utilidade da lei do contraste simultâneo das cores para a arte do colorido

323. Tendo definido as principais modificações que os corpos experimentam quando se tornam sensíveis aos nossos olhos por meio da luz branca ou colorida que nos vem deles; tendo considerado a pintura e definido o colorido de acordo com o estudo dessas modificações, resta-me falar da lei do contraste das cores no que concerne às vantagens que o pintor pode extrair dela quando se trata de:

1º Perceber com rapidez e segurança as modificações de luz do modelo;

2º Imitar com rapidez e segurança essas modificações;

3º Harmonizar as cores de uma composição, considerando as que devem necessariamente ser encontradas na

imitação por serem inerentes à essência dos objetos que se pretende reproduzir.

*1. Utilidade da lei
para perceber com rapidez e segurança
as modificações de luz do modelo*

324. Antes de qualquer coisa, o pintor deve saber *ver* as modificações da luz branca, das sombras e das cores que o modelo lhe apresenta nas circunstâncias em que ele deseja reproduzi-lo.

325. O que ensina a lei do *contraste simultâneo das cores*? Que quando se observam ao mesmo tempo e com atenção dois objetos coloridos, eles não parecerão ter a cor que lhes é própria, ou seja, aquela que apresentariam se vistos isoladamente; parecerão ter um matiz resultante da cor própria e da complementar da cor do outro objeto. Por outro lado, se as cores dos objetos não forem do mesmo tom, o tom da mais clara será atenuado e o da mais escura intensificado. Enfim, elas parecerão, devido à justaposição, diferentes do que na realidade são.

326. A primeira consequência que se deduz disso é que o pintor notará rapidamente em seu modelo a cor própria de uma mesma parte, e as modificações de tom e de cor que ela pode sofrer das cores vizinhas. Ele estará, portanto, muito mais bem preparado para imitar o que vê do que se ignorasse essa lei. Saberá, além disso, perceber modificações que, se não escapassem por completo devido a sua pouca intensidade, poderiam ser mal-interpretadas, pois o olho se cansa, sobretudo quando procura discernir modificações de causa desconhecida e pouco pronunciadas.

327. Convém retornar aqui ao *contraste misto*, a fim de mostrar como o pintor está sujeito a ver as cores do modelo de modo inexato. Uma vez que, após ter observado

uma cor durante certo tempo, o olho tende a ver sua cor complementar, e que essa tendência dura algum tempo, segue-se que os olhos do pintor, assim modificados, não só não conseguirão ver exatamente aquela primeira cor durante muito tempo, mas tampouco aquela que os poderia afetar em seguida, durante o tempo da modificação. De fato, conforme o que sabemos a respeito do contraste misto, eles verão não a cor que os afeta em segundo lugar, mas a resultante dessa cor e da complementar daquela que foi vista primeiro. Além disso, deve destacar-se a falta de nitidez da visão decorrente do fato de que, na maioria dos casos, a segunda imagem não coincidirá exatamente com a primeira. [...]

328. Pode-se estabelecer três circunstâncias para a visão de um mesmo objeto em relação ao estado do olho: na primeira, o órgão simplesmente percebe a imagem do objeto, sem se dar conta da distribuição das cores, da sombra e da luz; na segunda, buscando conhecer essa distribuição, o espectador olha com atenção e é então que o objeto lhe apresenta todos os fenômenos do contraste simultâneo de tom e de cor que pode excitar em nós. Por fim, na terceira circunstância, o órgão, em decorrência da impressão prolongada das cores que o afetaram, possui em alto grau a tendência a ver as complementares dessas cores. É claro que esses diferentes estados do órgão são contínuos, e não descontínuos, e que se os abordamos separadamente foi com a intenção de explicar a diversidade das sensações de um mesmo objeto sobre a visão e de mostrar aos pintores todos os inconvenientes de uma visão demasiado prolongada do modelo.

Não duvido que o colorido suave que se reprova em muitos artistas de grande valor não se deva, em parte, a esse motivo, como explicarei mais detalhadamente em seguida.

2. Utilidade da lei

*para imitar pronta e seguramente
as modificações de luz do modelo*

329. Sabendo que a impressão de uma cor vista ao lado de outra é o resultado da mistura da primeira com a complementar da segunda, o pintor só precisa avaliar mentalmente a intensidade da influência dessa cor complementar para reproduzir de maneira fiel, em sua imitação, o efeito complexo que tem diante dos olhos. Depois de aplicar na tela as duas cores que deseja utilizar, tais como seu espírito as apreende em estado isolado, o pintor deve ver se a imitação está de acordo com o modelo; se não ficar satisfeito, deve perceber rapidamente a correção que precisa fazer. Citemos alguns exemplos.

330. Um pintor deseja imitar um tecido branco, bordado com duas fitas justapostas, uma vermelha, outra azul. Ele vê cada uma delas matizada em virtude do contraste recíproco. Assim, a vermelha fica cada vez mais alaranjada à medida que se aproxima da azul, e esta fica cada vez mais verde à medida que se aproxima da vermelha.

O pintor que conhece, pela lei do contraste, o efeito do azul sobre o vermelho e vice-versa, sabe perfeitamente que os matizes esverdeados do azul e os matizes alaranjados do vermelho resultam do contraste e que, conseqüentemente, ao pintar as fitas com um só vermelho e um só azul, nuançado em algumas partes pelo branco e pelo sombreado, o efeito que deseja imitar será reproduzido. Se achar que a pintura não ficará *acentuada* o bastante, ele saberá o que precisa acrescentar sem se afastar da verdade, ainda que a exagerando um pouco.

331. Um desenho cinza foi traçado sobre um fundo de cor amarela. Esse fundo pode ser de papel, ou um teci-

do de algodão, de seda ou de lã. Devido ao contraste, o desenho parecerá ter uma cor lilás ou violeta.

O pintor que quiser imitar esse objeto, que será, digamos, uma tapeçaria, uma peça de roupa ou algum tipo de tecido, poderá reproduzi-lo fielmente usando o cinza.

332. Esses dois exemplos são adequados para explicar as dificuldades encontradas pelos pintores que ignoram a lei do contraste das cores.

Com efeito, o pintor que ignora a influência recíproca do azul e do vermelho crê firmemente que deve reproduzir o que vê. Conseqüentemente, irá acrescentar verde ao azul e laranja ao vermelho assim como, no segundo exemplo, ele irá traçar sobre o fundo amarelo um desenho mais ou menos violeta. E o que acontecerá? Sua imitação jamais será perfeitamente fiel; ela será exagerada — pressupondo, é claro, primeiro que o pintor captou perfeitamente as modificações do modelo, e depois que, percebendo o exagero de sua imitação, não a retocou o suficiente para obter um efeito absolutamente fiel. Se tivesse chegado a esse último resultado, é evidente que teria sido após numerosas tentativas, pois, definitivamente, ele precisaria ter apagado o que fizera primeiro.

Fonte: Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, Paris, 1839, cap. 2.

Charles Baudelaire

(1821-1867)

Salão de 1846

Da admiração por Rubens à exaltação da pintura de Delacroix, passando pelo elogio da maquiagem, pela idéia de correspondência ou pelas referências à música, a crítica baudelairiana desenvolve todos os aspectos de uma estética colorista que culmina na própria definição do Romantismo, vale dizer, da modernidade. "Quem diz romantismo", escreve Baudelaire,¹ "diz arte moderna — isto é, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração pelo infinito, expressas por todos os meios de que dispõem as artes. Que há de surpreendente no fato de a cor desempenhar um papel tão importante na arte moderna? O romantismo é filho do Norte, e o Norte é colorista; os sonhos e as fantasias são filhos da bruma."² Se a estética de Baudelaire é francamente colorista, suas análises não são menos notavelmente matizadas. Sua reflexão não é a de um doutrinário que exige da arte que ilustre um ponto de vista, mas a de um artista sensível a todas as formas de expressão da beleza, desde que alcancem um certo grau de perfeição e pureza. Baudelaire recusa todos os exclusivismos e desdenha das oposições caras ao pensamento dualista da maioria dos teóricos. Se ele distingue nitidamente os desenhistas e os coloristas, está longe de ser indiferente às qualidades dos primeiros, e a crítica extremamente severa que faz ao colorido de Ingres não o impede de homenagear o desenho

¹ Sobre Baudelaire, ver o volume 1, *O mito da pintura*.

² "O que é o romantismo?", *Salão de 1846*.

admirável desse artista. Mas, paradoxalmente, a novidade da análise baudelairiana talvez resida menos no modo como ele concebe a cor do que na idéia que tem sobre o desenho. Para ele, os verdadeiros desenhistas são os coloristas: eles desenharam "porque colorem". A oposição entre o desenho e a cor deixou de ser pertinente: na arte moderna, o próprio desenho nasce da cor.

Sobre a cor

Imaginemos um belo espaço natural onde tudo verdeja, enrubesce, cintila e reluz em plena liberdade, onde todas as coisas, diversamente coloridas segundo sua constituição molecular, alteradas a cada segundo pelo deslocamento da sombra e da luz, e agitadas por sua atividade calórica interna, encontram-se em uma perpétua vibração, que faz as linhas tremorem e completa a lei do movimento eterno e universal. — Uma imensidão, às vezes azul e quase sempre verde, estende-se até os confins do céu: é o mar. As árvores são verdes, os gramados verdes, os musgos são verdes; o verde serpenteia nos troncos, os caules ainda não amadurecidos são verdes, o verde é o fundo da natureza, porque se casa facilmente com os outros tons.³ O que primeiro me espanta é que, por toda parte — papoulas na relva, hibiscos, papagaios etc. —, o vermelho canta a glória do verde; o preto — quando existe —, zero solitário e insignificante, intercede em favor do azul ou do vermelho. O azul,

³ Com exceção de seus geradores, o amarelo e o azul; no entanto, refiro-me aqui apenas aos tons puros, pois essa regra não é aplicável aos coloristas transcendentais, que conhecem a fundo a ciência do contraponto. (Nota de Baudelaire)

ou seja, o céu, é cortado por leves flocos brancos ou massas cinzentas que suavizam alegremente sua morna crueza e, conforme a umidade da estação — verão ou inverno —, banha, abranda ou dissipa os contornos; a natureza parece um pão que, rodando a uma velocidade acelerada, nos parece cinza, embora contenha em si todas as cores.

A seiva sobe e, numa mistura de princípios, desabrocha em *tons misturados*; as árvores, os rochedos, os granitos se contemplam nas águas e nelas depositam seus *reflexos*; todos os objetos transparentes captam, em seu caminho, luzes e cores próximas e distantes. À medida que o astro do dia se desloca, os tons mudam de valor, porém, sempre respeitando suas simpatias e antipatias naturais, continuam vivendo em harmonia por meio de concessões recíprocas. As sombras se deslocam lentamente e afugentam ou apagam os tons à medida que a luz, igualmente deslocada, quer fazê-los vibrar de novo. Os tons intercambiam seus reflexos e, modificando suas qualidades ao *revesti-las* com qualidades transparentes e emprestadas, multiplicam ao infinito as combinações melódicas e as tornam mais fáceis. Quando o grande fogo mergulha nas águas, fanfarras vermelhas salpicam por todos os lados; uma harmonia sangrenta explode no horizonte e o verde torna-se púrpura. Mas logo vastas sombras azuis vão afugentando, de modo ritmado, a profusão de tons alaranjados e suavemente róseos que são como o eco débil e distante da luz. Essa grande sinfonia do dia, que é a eterna variação da sinfonia de ontem, essa sucessão de melodias cuja variedade brota sempre do infinito, esse hino complexo se chama cor.

Na cor se encontram a harmonia, a melodia e o contraponto.

Caso se queira analisar o detalhe no detalhe, num objeto de dimensões medianas — por exemplo, a mão de uma

mulher sangüínea, um pouco magra e de pele muito fina —, veremos que há uma harmonia perfeita entre os verdes das veias fortes que a percorrem e os tons de sangue que aparecem nas juntas; as unhas rosadas contrastam com os tons cinzentos e castanhos da primeira falange. Quanto à palma, as linhas da vida, mais rosadas e cor de vinho, são separadas umas das outras pelo sistema de veias esverdeadas ou azuladas que as atravessam. O estudo do mesmo objeto com uma lupa mostrará em qualquer espaço, por menor que seja, uma harmonia perfeita de tons cinzentos, azuis, castanhos, verdes, alaranjados e brancos, animados por um pouco de amarelo — harmonia que, combinada com as sombras, produz o modelado dos desenhistas, cujas dificuldades se reduzem praticamente à cópia de um gesso.

A cor é, portanto, o acorde de dois tons. O tom quente e o tom frio, em cuja oposição consiste toda a teoria, não podem ser definidos de maneira absoluta: eles só existem relativamente.

A lupa é o olho do colorista.

Não pretendo, com isto, concluir que um colorista deva proceder pelo estudo minucioso dos tons fundidos num espaço muito limitado, pois admitindo que cada molécula seja dotada de um tom particular, seria necessário que a matéria fosse divisível ao infinito; ademais, sendo a arte apenas uma abstração e um sacrifício do detalhe ao conjunto, é importante que se ocupe sobretudo das massas. No entanto, eu gostaria de provar, se possível, que os tons, por mais numerosos que sejam, desde que justapostos segundo uma lógica, se fundem naturalmente de acordo com a lei que os rege.

As afinidades químicas constituem o motivo pelo qual a natureza não pode cometer erros no arranjo desses tons, pois para ela forma e cor são a mesma coisa.

O verdadeiro colorista também não pode cometê-los; e tudo lhe é permitido, pois ele conhece de nascença toda a gama de tons, a força do tom, os resultados das misturas e toda a ciência do contraponto, sendo assim capaz de fazer uma harmonia com vinte vermelhos diferentes.

Isso é tão verdadeiro que, se um dono de terras anti-colorista resolvesse pintar sua propriedade de uma maneira absurda e com um sistema de cores estapafúrdio, o verniz espesso e transparente da atmosfera e o olho sábio de Veronese⁴ corrigiriam o todo e produziriam numa tela um conjunto satisfatório, certamente convencional, porém lógico.

Isso explica como um colorista pode ser paradoxal em sua maneira de exprimir a cor e como o estudo da natureza muitas vezes conduz a um resultado totalmente diferente da natureza.

O ar desempenha um papel tão importante na teoria da cor que, se um paisagista pintasse as folhas das árvores tais como as vê, obteria um tom falso, pois existe um espaço de ar bem menor entre o espectador e o quadro do que entre o espectador e a natureza.

As mentiras são constantemente necessárias, até mesmo para se chegar ao *trompe-l'œil*.

A harmonia é a base da teoria da cor.

A melodia é a unidade na cor, ou a cor geral.

A melodia pede uma conclusão; é um conjunto em que todos os efeitos concorrem para um efeito geral.

Assim, a melodia deixa no espírito uma lembrança profunda.

⁴ Paolo Caliari, dito Veronese (1521-1558); pintor italiano que se estabeleceu em Veneza em 1556, aí permanecendo até sua morte.

A maioria de nossos jovens coloristas carece de melodia.

Uma boa maneira de saber se um quadro é melodioso é olhá-lo de muito longe, sem que se possa distinguir o motivo ou mesmo as linhas. Se ele for melodioso, já terá um sentido, e já terá ocupado seu lugar no repertório das lembranças.

O estilo e o sentimento na cor provêm da escolha, e a escolha vem do temperamento.

Há tons alegres e brejeiros, brejeiros e tristes, ricos e alegres, ricos e tristes, comuns e originais.

Assim, a cor de Veronese é calma e alegre. A cor de Delacroix é muitas vezes plangente, e a do sr. Catlin,⁵ muitas vezes terrível.

Tive por muito tempo diante de minha janela um cabaré pintado metade de verde, metade de vermelho crus, que eram para meus olhos uma dor deliciosa.

Ignoro se algum analogista já estabeleceu solidamente uma relação completa de cores e sentimentos, mas lembro-me de uma passagem de Hoffmann⁶ que exprime perfeitamente a minha idéia e que agrada a todos que amam a natureza com sinceridade: "Não é somente em sonho e no leve delírio que precede o sono, mas também acordado, quando ouço música, que encontro uma analogia e uma reunião íntima entre as cores, os sons e os perfumes. Pare-

⁵ Georges Catlin (1796-1872), pintor norte-americano que representou em seus quadros cenas da vida dos nativos de seu país. Baudelaire o admirava muito.

⁶ E. T. A. Hoffmann (1776-1822), escritor romântico alemão cujos contos fantásticos, prontamente traduzidos para o francês, tornaram-se muito conhecidos no país.

ce-me que todas essas coisas foram engendradas pelo mesmo raio de luz e que elas devem se reunir num concerto maravilhoso. O cheiro das margaridas amarelas e vermelhas, sobretudo, produz em mim um efeito mágico. Ele me faz cair num devaneio profundo, e então escuto, como que ao longe, os sons graves e profundos do oboé".⁷

Pergunta-se com frequência se um homem pode ser ao mesmo tempo um grande colorista e um grande desenhista.

Sim e não, pois há diferentes tipos de desenho.

A qualidade do puro desenhista consiste sobretudo na fineza, e essa fineza exclui a pincelada: há pinceladas felizes, e o colorista incumbido de exprimir a natureza por meio da cor provavelmente perderia mais suprimindo as pinceladas felizes do que buscando uma maior austeridade no desenho.

A cor decerto não exclui o grande desenho, como o de Veronese, por exemplo, que procede principalmente pelo conjunto e pelas massas; mas sim o desenho do detalhe, o contorno do pequeno fragmento, onde a pincelada sempre engolirá a linha.

O gosto pelo elemento aéreo e a eleição de temas com movimento requerem o uso de linhas flutuantes e borradas.

O artista que é exclusivamente desenhista age segundo um procedimento inverso, embora análogo. Preocupado em seguir e captar a linha em suas ondulações mais secretas, ele não tem tempo de ver o ar e a luz, isto é, seus

efeitos, e até se esforça por não os ver, para não contrariar os princípios de sua escola.

É possível, portanto, ser ao mesmo tempo desenhista e colorista, mas em um certo sentido. Assim como um desenhista pode ser colorista pelas grandes massas, um colorista também pode ser desenhista através de uma lógica completa do conjunto das linhas; porém, uma dessas qualidades sempre absorve o detalhe da outra.

Os coloristas desenhavam como a natureza; suas figuras são naturalmente delimitadas pela luta harmoniosa das massas coloridas.

Os desenhistas puros são filósofos e teóricos da quintessência.

Os coloristas são poetas épicos.

Sobre o ideal e o modelo

Sendo a cor a coisa mais natural e a mais visível, o partido dos coloristas é o mais numeroso e o mais importante. A análise, que facilita os meios de execução, desdobrou a natureza em cor e linha, mas antes de proceder ao exame dos homens que compõem o segundo partido, creio que seja útil explicar aqui alguns dos princípios que os norteiam, às vezes mesmo sem que o saibam.

O título deste capítulo é uma contradição, ou antes um acordo de contrários, pois o desenho do grande desenhista deve resumir o ideal e o modelo.

A cor é composta de massas coloridas que são feitas de uma infinidade de tons, cuja harmonia constitui a unidade; também a linha, que tem suas massas e suas generalidades, se subdivide em uma profusão de linhas particulares, cada uma das quais é uma característica do modelo.

⁷ Em nota, Baudelaire indica que o trecho foi extraído da *Kreiseriana*, reunião de escritos de E. T. A. Hoffmann publicada em 1814, e cujo título faz alusão ao pseudônimo Johannes Kreisler, sob o qual Hoffmann publicara inicialmente seus artigos sobre música.

A circunferência, ideal da linha curva, é comparável a uma figura análoga composta de uma infinidade de linhas retas que deve se confundir com ela, os ângulos internos tornando-se cada vez mais obtusos.

Mas como não existe circunferência perfeita, o ideal absoluto é uma besteira. O gosto exclusivo pelo simples conduz o artista simplório à imitação do mesmo tipo. Os poetas, os artistas e toda a raça humana seriam bem infelizes se o ideal, esse absurdo, essa impossibilidade, fosse encontrado. O que faria então cada um de seu pobre *eu* — de sua linha interrompida?

Já observei que a lembrança é o grande critério da arte. A arte é uma mnemônica do belo; ora, a imitação exata estraga a lembrança. Existem pintores detestáveis, para os quais a mínima verruga é uma oportunidade; não só não tomam o cuidado de esquecê-la, mas ainda sentem a necessidade de fazê-la quatro vezes maior. Eles são também o desespero dos amantes, e um povo que manda fazer o retrato de seu rei é um amante.

Particularizar demais ou generalizar demais impedem igualmente a lembrança: ao *Apolo do Belvedere* e ao *Gladiador* prefiro o *Antínoo*, pois o *Antínoo* é o ideal do encantador Antínoo.

Embora o princípio universal seja uno, a natureza não faz nada de absoluto, nem sequer de completo:⁸ vejo apenas indivíduos. Todo animal, dentro da mesma espécie, difere em alguma coisa de seu vizinho, e entre os milhares de frutos de uma mesma árvore é impossível encontrar

⁸ Nada de absoluto — logo, o ideal do compasso é a pior das tolices; nem de completo — logo, é preciso completar tudo, e reencontrar cada ideal. (Nota de Baudelaire)

dois idênticos, pois do contrário eles seriam o mesmo; e a dualidade, que é a contradição da unidade, é também sua consequência.⁹ [...]

Portanto, o ideal não é aquela coisa vaga, aquele sonho tedioso e impalpável que flutua nos tetos das academias; um ideal é o indivíduo reerguido pelo indivíduo, reconstruído e restituído pelo pincel ou pelo cinzel à fulgurante verdade de sua harmonia original.

A primeira qualidade de um desenhista é, portanto, o estudo lento e sincero do modelo. É preciso que o artista tenha não só uma intuição profunda do caráter do modelo, mas também que generalize um pouco, que exagere pequenos detalhes a fim de aumentar a verossimilhança da fisionomia e tornar sua expressão mais clara.

É curioso observar que, guiada por este princípio — de que o sublime deve evitar os detalhes —, a arte, para se aperfeiçoar, retorna à sua infância. — Os primeiros artistas também não exprimiam os detalhes. A única diferença é que, ao fazer de um só golpe os braços e as pernas de suas figuras, não eram eles que evitavam os detalhes, mas os detalhes que lhes escapavam, pois para escolher é preciso possuir.

O desenho é uma luta entre a natureza e o artista, na qual o artista triunfará tanto mais facilmente quanto melhor compreender as intenções da natureza. Para ele, não se trata de copiar, e sim de interpretar numa língua mais simples e mais luminosa. [...]

⁹ Digo *contradição*, e não *contrário*, pois a contradição é uma invenção humana. (Nota de Baudelaire)

Sobre alguns desenhistas

No capítulo anterior, não falei do desenho imaginativo ou de criação porque, em geral, ele é privilégio dos coloristas. Somente Michelangelo, que de certo ponto de vista foi o inventor do ideal entre os modernos, possuiu no mais alto grau a imaginação do desenho sem ser colorista. Os puros desenhistas são naturalistas dotados de um sentido excelente; mas eles desenhavam com a razão, ao passo que os coloristas, os grandes coloristas, desenhavam com o temperamento, quase à sua revelia. Seu método é análogo à natureza: eles desenhavam porque colorem, ao passo que os puros desenhistas, se desejassem ser lógicos e fiéis à sua profissão de fé, se contentariam com o lápis preto. Entretanto, dedicam-se à cor com uma paixão inconcebível, e nem mesmo percebem suas contradições. Começam por delimitar as formas de uma maneira cruel e absoluta, e querem depois preencher esses espaços. Esse método duplo contraria constantemente seus esforços e dá a todas suas produções um não-sei-quê de amargo, de cansativo, de contencioso. Suas obras são um eterno processo, uma dualidade fatigante. Um desenhista é um colorista fracassado.

Tanto isso é verdade que o sr. Ingres, o representante mais ilustre da escola naturalista do desenho, está sempre à caça da cor. Admirável e infeliz tenacidade! É a eterna história daquelas pessoas que venderiam a reputação merecida em troca de uma que não podem obter. O sr. Ingres adora a cor, como uma vendedora de roupas. É ao mesmo tempo doloroso e prazeroso contemplar os esforços que faz para escolher e casar seus tons. O resultado, nem sempre dissonante, mas amargo e violento, muitas vezes agrada aos poetas corrompidos; mas quando seu espírito fatigado já se

divertiu o bastante nessas lutas perigosas, eles precisam a todo custo repousar em um Velásquez¹⁰ ou um Lawrence.¹¹

Se, depois de Eugène Delacroix, o sr. Ingres ocupa o lugar mais importante, é por causa do seu desenho tão peculiar, cujos mistérios analisei ainda há pouco, e que resume da melhor maneira possível o ideal e o modelo. O sr. Ingres desenha admiravelmente bem, e desenha depressa. Em seus esboços, ele faz o ideal naturalmente; seu desenho, normalmente pouco carregado, não contém muitos traços, mas cada um deles produz um contorno importante. Comparem-nos com os desenhos de todos esses operários da pintura — muitas vezes seus alunos: estes fazem essencialmente as minúcias, e é por isso que encantam o vulgo, cujo olho, seja em que gênero for, só enxerga o que é pequeno.

Fonte: Charles Baudelaire, "Salon de 1846", in *Les Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy, 1868; e Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, edição revisada por Claude Pichois, Paris, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

¹⁰ Diego Velásquez (1599-1660), pintor espanhol que foi aluno de Francisco Pacheco (1564-1644) e assumiu o cargo de pintor da casa real em 1623. Sobre Pacheco, ver o volume 2, *A teologia da imagem e o estatuto da pintura*.

¹¹ Sir Thomas Lawrence (1769-1830), pintor inglês, presidente da Royal Academy a partir de 1820.

Eugène Delacroix

(1798-1863)

Diário

(1852, 1854)

Por sua concepção e sua prática da cor, Delacroix¹ exerceu enorme influência no século XIX. Os textos de Delacroix desempenharam para Van Gogh o papel de fio condutor em suas próprias pesquisas sobre a cor e o ajudaram a romper com a técnica tradicional da pintura a óleo: o tom local, a distribuição dos valores, o claro-escuro. Graças a Delacroix, ele diz ter compreendido que os grandes coloristas eram aqueles que não pintavam a cor local, e que era preciso estudar as cores em si mesmas, em relação a seus contrastes, independentemente das formas. "O verdadeiro tom", escreve Delacroix em seu *Diário*, "o tom que constitui o valor, que realmente conta e faz o objeto existir", não é o tom local, mas o que ele chama de "meio-tom refletido". Esse meio-tom não nasce de um escurecimento ou de um clareamento do tom; ele é o resultado de uma mistura óptica que se obtém, diz ele, acrescentando-se ao tom primitivo a cor binária que lhe é oposta: ao azul acrescenta-se o laranja, ao amarelo o violeta, ao vermelho o verde. "Acrescentar o preto não é acrescentar o meio-tom, é sujar o tom, cujo meio-tom verdadeiro se acha no tom oposto. Vemos sombras verdes no vermelho." Essa concepção da cor, que pressupõe o abandono do tom local, questiona toda a estrutura mimética da representação. O efeito de verdade nasce de um processo de deslocamento e de metaforização; "o verdadeiro tom" não é o efeito de uma imitação mas de uma transposição. Antecipa-

¹ Sobre Delacroix, ver o volume 7, *O paralelo das artes*.

do a linguagem do poeta, Delacroix compreendeu que a terra podia ser azul como uma laranja. Em seu comentário sobre a Exposição dos Independentes de 1880, Huysmans escreverá a respeito de Degas: "Que definitivo abandono de todos os procedimentos de relevo e de sombra, de todas as velhas imposturas dos tons buscados na paleta, de todas as escamoteações ensinadas há séculos! Que nova aplicação da mistura óptica, isto é, do tom ausente da paleta obtido na tela pela aproximação de outros dois, como não se via desde Delacroix".²

Bibliografia: Kurt Badt, *Die Farbenlehre Van Goghs*, Dumont Taschenbücher, Colônia, 1981; Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1987; Jean-Pierre Guillermin, "L'Imaginaire de la couleur à la fin du XIX^e siècle", in *Portrait de la couleur*, Orléans, Institut des Arts Visuels (IAV), 1993.

23 de fevereiro de 1852

Os pintores que não são coloristas fazem iluminura, e não pintura. A pintura propriamente dita, a menos que se queira fazer um *camaiêu*, implica a idéia da cor como um de seus fundamentos necessários, assim como o claro-escuro, a proporção e a perspectiva. A proporção se aplica tanto à escultura como à pintura; a perspectiva determina o contorno; o claro-escuro produz o relevo pela disposição das luzes e sombras em relação ao fundo; a cor dá a aparência de vida, etc.

O escultor não começa sua obra pelo contorno; ele constrói com sua matéria uma forma do objeto que, ini-

² Ver, a seguir, o texto de Huysmans.

cialmente grosseira, apresenta de saída as condições principais, que são o relevo real e a solidez. Os coloristas, que são aqueles que possuem todas as partes da pintura, devem estabelecer ao mesmo tempo, e desde o início, tudo aquilo que é próprio e essencial a sua arte. Eles devem modelar com a cor assim como o escultor modela com a argila, o mármore ou a pedra; seus esboços, assim como os do escultor, devem também apresentar a proporção, a perspectiva, os efeitos e a cor. [...]

29 de abril de 1854

Retomando *As banhistas*.

Desde que cheguei aqui, embora a vegetação esteja pouco crescida, compreendo melhor o *princípio* das árvores. É preciso modelá-las com um reflexo colorido, tal como a carne. Aqui, esse princípio me parece ainda mais prático. Não é preciso que esse reflexo seja completamente um reflexo. Quando se finaliza um quadro, deve-se fazer o reflexo onde ele é mais necessário, e quando se retoca por cima dos tons claros ou do cinza, a transição é menos brusca. Observo que é preciso modelar sempre com massas sinuosas, como se fossem objetos que não são compostos de uma infinidade de partes pequenas, como são as folhas: porém, como neste caso a transparência é extrema, o tom do reflexo nas folhas tem um papel muito importante.

Deve-se, portanto, observar:

1º) O tom geral, que não é propriamente nem *reflexo*, nem *sombra*, nem *claridade*, mas *transparência quase por toda parte*;

2º) A borda, mais fria e sombria, que marcará a passagem desse reflexo para a *claridade*, e que deve ser indicada no esboço;

3º) As folhas totalmente imersas na sombra produzida pelas folhas que estão acima, e que não têm *reflexos*, nem *claridades*, e que é melhor indicar;

4º) A *claridade mate*, que deve ser o último toque.

É preciso raciocinar sempre assim, e sobretudo observar o lado de onde surge o dia. Se ele surge por trás da árvore, esta será quase que totalmente coberta de reflexos. Ela apresentará uma massa refletida na qual mal se verão alguns toques de *tonalidade mate*; se o dia, ao contrário, vem de detrás do espectador, ou seja, de frente para a árvore, os galhos que estão do outro lado do tronco, em vez de serem refletidos, formarão massas de *sombras unidas* e de tons totalmente *rebaixados*. Em suma, quanto mais os diferentes tons forem rebaixados, mais leveza terá a árvore.

Quanto mais reflito sobre a cor, mais me convenço de que o *meio-tom refletido* é o princípio que deve dominar, porque é ele que de fato produz o verdadeiro tom, o tom que constitui o valor, que realmente conta e faz o objeto existir. A luz, à qual as escolas nos ensinam a atribuir igual importância, e que se põe na tela ao mesmo tempo que o meio-tom e a sombra, não passa de um verdadeiro acidente: toda a cor verdadeira está lá, e entendo por cor verdadeira aquela que produz o sentimento de espessura e o da diferença radical que deve distinguir um objeto de outro.

Fonte: Eugène Delacroix, *Journal*, Paris, Plon, 1932, 3 vols.

Joris-Karl Huysmans
(1848-1907)

“A cor moderna”
(1880, 1889)

Huysmans diz que Degas¹ utiliza “todos os vocabulários da pintura”. Para designar adequadamente as qualidades características do pintor, o escritor adapta todos os recursos de sua prosa descritiva, as fórmulas sofisticadas ou cruas, o ritmo de seus períodos, os adjetivos deliberadamente exagerados para exprimir os efeitos pictóricos. Uma expressão como: “um esmagado de crayon rosa” e tantas outras mostram como Huysmans nos restitui a acuidade do traço por meios autenticamente analógicos. A superabundância de epítetos, a segurança e a engenhosidade das metáforas, muitas vezes mal compreendidas pelos adeptos de uma prosa seca, nos fazem sentir como em um eco a arte desses grandes coloristas que são Degas, Turner e Goya.

Bibliografia: *Huysmans: une esthétique de la décadence*, Atas das conferências de Basileia, Mulhouse e Colmar, novembro de 1984, Paris, Champion, 1987; Charles Maingon, *L'Univers artistique de J.-K. Huysmans*, Paris, Nizet, 1977.

¹ Sobre Huysmans, ver o volume 4, *O belo*.

A Exposição dos Independentes
em 1880

“Degas, o pintor da vida moderna”

Não me lembro de ter experimentado uma comoção igual à que senti em 1876, na primeira vez em que estive diante das obras desse mestre. Para mim, que até então só me sentira atraído pelos quadros da escola holandesa, na qual encontrava a satisfação de minhas necessidades de realidade e de vida íntima, aquilo foi uma verdadeira posseção. O moderno que eu procurava em vão nas exposições da época e do qual só encontrava, aqui e ali, algumas migalhas, apareceu-me de repente e por inteiro. Num modesto jornal dirigido pelo sr. Bachelin-Deflorenne, a *Gazette des Amateurs*, onde eu então estreava, escrevi as seguintes linhas:

“O sr. Degas está expondo duas telas que representam bailarinas da Ópera: três mulheres com saíotes de tule amarelado estão enlaçadas; ao fundo, o cenário se ergue e deixa entrever os *collants* cor-de-rosa do corpo de baile; essas três mulheres estão postadas sobre os quadris e sobre as pontas dos pés com uma prodigiosa verdade.

“Nada de carnaduras cremosas ou fictícias, e sim carnes verdadeiras um pouco empalidecidas pelas camadas de base e pó-de-arroz. É de uma realidade absoluta e verdadeiramente belo. Recomendo também, no quadro exposto acima desse, o torso de uma mulher inclinada para a frente e dois desenhos em papel cor-de-rosa, nos quais uma bailarina vista de costas e outra que amarra a sapatilha foram pintadas com uma agilidade e um vigor pouco comuns.”

A alegria que eu sentia ainda criança passou a ressurgir, mais forte, a cada exposição em que eu via os quadros de Degas.

Um pintor da vida moderna havia nascido, e um pintor que não descendia de ninguém, que não se parecia com nenhum outro, que trazia um sabor de arte totalmente novo, procedimentos de execução totalmente originais. Lava-deiras em seu trabalho, bailarinas nos ensaios, cantoras de cafés-concerto, salas de teatro, cavalos de corrida, retratos, vendedores de algodão na América, mulheres saindo do banho, impressões de toucador e de camarim, todos esses temas tão diversos foram tratados por esse artista de quem, entretanto, dizem que só pintou bailarinas. [...]

Este ano, a exposição do sr. Degas tem uma dezena de peças. Já citei muitas delas, mas gostaria de indicar ainda dois desenhos soberbos, um deles uma cabeça de mulher que seria absolutamente digna de figurar junto aos desenhos da escola francesa, no Louvre; e quero me deter alguns minutos diante do retrato do saudoso Duranty.²

Desnecessário dizer que o sr. Degas evitou aqueles fundos imbecis caros aos pintores, as cortinas escarlate, verde-oliva, azul amável, ou as manchas cor de borra de vinho, verde-amarronzado e gris acinzentado que são monstruosos insultos à verdade, pois afinal seria preciso pintar a pessoa retratada em sua própria casa, na rua, num contexto real, em qualquer lugar, menos no meio de uma camada lisa de cores vazias.

Lá está Duranty, no meio de suas gravuras e de seus livros, sentado diante de sua mesa, e seus dedos longos e nervosos, seu olhar agudo e zombeteiro, sua expressão inquisitiva e penetrante, seu ar de cômico inglês, seu risinho

seco por trás do cachimbo, tudo isso desfila diante de mim ao ver essa tela em que o caráter desse curioso crítico foi tão bem captado.

É difícil dar por escrito uma idéia, ainda que vaga, da pintura de Degas; ela só poderia encontrar equivalente na literatura. Se fosse possível comparar essas duas artes, eu diria que a execução de Degas me lembra, sob muitos pontos de vista, a técnica literária dos irmãos Goncourt.

Talvez sejam estes os artistas mais refinados e admiráveis do século.

Para tornar visível, quase palpável, o exterior do animal humano no meio em que ele vive, para desmontar o mecanismo de suas paixões, explicar o funcionamento e os meandros de seu raciocínio, a aberração de seus sacrifícios, a eclosão natural de seus vícios, para exprimir a mais fugaz de suas sensações, Jules e Edmond de Goncourt tiveram que forjar um instrumento incisivo e poderoso, criar uma paleta de tons novos, um vocabulário original, uma nova língua. Da mesma maneira, para exprimir a visão dos seres e das coisas no ambiente que lhes é próprio, para mostrar os movimentos e as posturas, os gestos, os jogos da fisionomia, os diferentes aspectos das feições e das vestes conforme o enfraquecimento ou a exaltação das luzes, para traduzir efeitos incompreendidos ou considerados impossíveis de pintar até então, Degas teve que fabricar um instrumento ao mesmo tempo grande e delicado, firme e flexível.

Ele teve também que recorrer a todos os vocabulários da pintura, combinar os diversos elementos dos solventes e do óleo, da aquarela e do pastel, da têmpera e do guache, forjar neologismos de cores, romper com a ordem estabelecida dos temas.

Pintura audaciosa e singular que se dedica ao imponderável, ao sopro que ergue o véu sobre as malhas, ao ven-

² Louis Edmond Duranty (1833-1880), escritor e crítico de arte francês ligado aos impressionistas.

to que sobe dos *entrechats*³ e revira as rendas de tule das saias, pintura sábia e contudo simples, que se dedica às poses mais complicadas e ousadas do corpo, ao trabalho e ao repouso dos músculos, aos efeitos mais imprevisíveis da perspectiva, ousando — para dar a exata sensação do olho que segue Miss Lola enquanto ela escala com a força dos dentes até o cume do circo Fernando — fazer a lona pender para um lado só!⁴

E além disso, que definitivo abandono de todos os processos de relevo e de sombra, de todas as velhas imposturas dos tons procurados na paleta, de todas as escamoteações ensinadas há séculos! Que nova aplicação da mistura óptica, isto é, do tom ausente da paleta obtido na tela pela aproximação de outros dois, como não se via desde Delacroix.

Aqui, no retrato de Duranty, placas de um rosa quase vivo sobre a fronte, verde na barba, azul sobre o veludo do colete; os dedos são feitos com um amarelo manchado de violeta purpúreo. De perto, é uma explosão, uma hachura de cores que se martelam, se chocam, que parecem atropelar umas às outras; apenas uns passos para trás e tudo se harmoniza, se funde num tom preciso de carne, de uma carne que palpita, que vive — como ninguém mais na França sabe fazer hoje em dia.

O mesmo acontece com suas bailarinas. Aquela de que falei mais acima, a ruiva com a cabeça inclinada e um nariz curvo, tem o pescoço sombreado de verde e as curvas da

³ Salto durante o qual os pés do bailarino se cruzam rapidamente, passando alternadamente um à frente do outro.

⁴ Trata-se do quadro *Miss Lola no circo Fernando*, que se encontra na National Gallery de Londres.

panturrilha rodeadas de violeta; de perto, a malha é um esmagado de crayon cor-de-rosa; de longe, é algodão estendido sobre uma perna retesada.

Nenhum pintor desde Delacroix, que ele estudou profundamente e que é seu verdadeiro mestre, compreendeu como Degas o casamento e o adultério das cores; nenhum atualmente tem um desenho tão preciso, tão amplo, uma flor de colorido tão delicada; nenhum possui em sua arte a perfeição que os Goncourt alcançaram em sua prosa; nenhum fixou como ele, num estilo deliberado e pessoal, a mais efêmera das sensações, a mais fugaz das sutilezas e nuances.

Alguns

"Goya e Turner"

Numa exposição dos antigos mestres realizada em 1887, nas galerias do cais Malaquais, em benefício das vítimas da enchente do Midi, havia duas telas verdadeiramente belas. Uma delas, uma tourada de Goya; a outra, uma paisagem de Turner.

O Goya: um esmagado de vermelho, azul e amarelo, vírgulas de cor branca, borrões de tons vivos sobrepostos, em desordem, aplicados com espátula, esfregados apressadamente com o polegar, o todo disposto em camadas de manchas mais ou menos rugosas de alto a baixo da tela. Busca-se. Vagamente se distinguem, no caos dessas fâculas, um brinquedo de madeira com forma de vaca, rodela de pão ázimo rajadas de preto e encimadas por tremas de cor marrom; mais acima, aspas e pontos, toda uma pontuação de cores arejando uma página de cor amarelo-avermelhada. Um passo atrás e tudo isso se torna extraordinário; como por magia, tudo se desenha e assenta, tudo se anima, os bor-

rões despertam, as vírgulas relincham; surgem toureiros agitando capas vermelhas, esforçando-se, empurrando-se, gritando sob o sol que os devora... No fundo do circo, cavalos se inquietam, e aqueles esmagados da paleta, os esfregaços de estopa, as manchas do polegar transformam-se numa multidão pululante que se entusiasma, desafia, ameaça, emite urros ensurdecedores. Tudo é simplesmente soberbo. E, em meio a essa baderna, emergem figuras nítidas: os tremas são olhos cintilantes; os travessões, bocas embasbacadas; as aspas, mãos crispadas. Nunca se viu numa tela algarzarra tão desenfreada; nunca uma paleta criou balbúrdia tão intensa.

As águas-fortes de Goya são de uma exuberância incrível, de um vigor alucinado, mas ainda não suscitam uma idéia completa daquela pintura turbulenta e feroz, daquele ímpeto do desenho, daquele delírio de impressionista moldando a vida com os punhos, daquele grito furioso, daquele empinar-se exasperado da arte.

Quanto ao Turner, também ele aturde à primeira vista. Vemo-nos diante de um emaranhado absoluto de rosa e terra de siena calcinada, de azul e branco esfregados com estopa, ora em movimentos circulares, ora seguindo em linha reta ou bifurcando-se em longos ziguezagues. Dir-se-ia uma estampa varrida com miolo de pão, ou um amontoado de cores cinzentas diluídas em água sobre uma folha de papel que se dobra e depois se alisa, à força do braço, com uma escova; isso semeia jogos de matizes incríveis, principalmente se, antes de se dobrar a folha, espalham-se algumas gotas de guache branco.

Isso, quando visto de muito perto; mas à distância, assim como acontece com o Goya, tudo se equilibra. Diante dos olhos intimidados, surge uma paisagem maravilhosa, um panorama feérico, um rio iluminado que flui sob um

sol de raios multicolor. Um firmamento pálido foge até se perder de vista, mergulha num horizonte de nácar, se reflete e projeta numa água cintilante, espumosa, da cor do espectro colorido das bolhas. Onde, em que lugar, em que Eldorado, em que paraíso flamejam essas loucuras de claridade, essas torrentes de luz refratadas por nuvens leitosas, manchadas de vermelho fogo e sulcadas de violeta, como os fundos preciosos da opala? E, contudo, esses cenários são reais: são paisagens de outono, florestas cor de ferrugem, cursos d'água, bosques que se desfolham, auroras de céu pleno; são as festas celestiais e fluviais de uma natureza sublimada, depurada e tornada completamente fluida, por um grande poeta.

Fontes: Joris-Karl Huysmans, "L'Exposition des Indépendants en 1880", in *L'Art moderne* (1883); "Goya et Turner", in *Certains* (1889); *L'Art moderne, Certains*, ed. UGE, col. 10/18, Paris, 1973.

Félix Fénéon

(1861-1944)

O neo-impressionismo

(1887)

Nascido em 1861, de pai natural da Borgonha e mãe suíça, Félix Fénéon vai para Paris com a idade de vinte anos. Torna-se, por concurso, redator no Ministério da Guerra, onde permanecerá por treze anos. Logo entra em contato com os meios literários da capital e, em 1883, publica seus primeiros contos e artigos de crítica de arte e de literatura. Em 1884, funda *La Revue Indépendante* com G. Chevrier. É nesse mesmo ano que descobre a pintura de Seurat no Salão dos Artistas Independentes, com o quadro *Une baignade à Asnières* [Cena de banho em Asnières], sobre o qual dirá mais tarde: "Eu tive absoluta consciência da importância desse quadro". A partir de então, Fénéon dedicará numerosos artigos a Seurat, tendo sido um dos primeiros a torná-lo conhecido. Em 1885, o crítico teve o raro privilégio de tornar-se um dos freqüentadores das "terças-feiras" de Mallarmé, em cuja casa conhece Gustave Kahn, Barrès e Laforgue. Nessa época, em que se entrega a uma intensa atividade literária, trava relação com alguns pintores, como Seurat e Signac. Um dos traços característicos de Fénéon é sua lucidez. Ainda em 1886, ele compreende que o impressionismo já produziu seus melhores frutos e que cessou de revolucionar seu próprio campo: "Somente Pissarro, Seurat e Signac inovam". Num momento em que jovens talentos apareciam, essa observação era inteiramente pertinente.

A prosa de Fénéon é quase sempre de uma precisão deslumbrante, ao mesmo tempo sóbria e preciosa, elegante e quase seca. Nada mais falacioso do que aproximá-la da de Huysmans, delibe-

radamente comprometida com a transmissão das impressões mais imediatas. Fénéon combina uma postura literária, fortemente marcada pelo gosto simbolista dos vocábulos raros e das sugestões complexas, a uma preocupação concreta com a objetividade. Quando comenta um quadro de Seurat, por exemplo, a linguagem do crítico de fato se apaga diante da pintura, desvencilhando-se, tanto quanto possível, de qualquer preocupação literária ou complacência retórica. O resultado dessa curiosa ascese, feita de distância, disciplina e concisão, é uma escrita de uma qualidade que poucas vezes a crítica de arte na França conheceu. Esse admirador de Rimbaud e amigo de Mallarmé inventou um novo estilo, que recusa ser narcisicamente auto-referencial ou cair no elogio excessivamente generoso.

Bibliografia: Félix Fénéon, *Oeuvres*, precedido por Jean Paulhan, *F. F. ou le critique*, Paris, Gallimard, 1945; J. Rewald e H. Dorra, *Seurat*, Paris, Wildenstein, 1960; R. Longhi, "Proposte 'per una critica d'arte'", *Paragone*, 4/2/1950.

Uma das salas da III Exposição da Sociedade dos Artistas Independentes (Pavilhão da Cidade de Paris) foi destinada a cerca de cinquenta quadros impressionistas. Assinavam: Georges Seurat, Paul Signac, Dubois-Pillet, Lucien Pissarro e Charles Angrand. Procuraremos formular aqui, de forma mais completa do que fizemos em 1886,¹ a importância da reforma intentada por eles e por Camille Pissarro, o mais velho do grupo. O leitor de Bruxelas certamente se lembrará das tela de Camille Pissarro e Georges Seurat no último Salão dos Vintistas.

¹ Fénéon alude a um artigo sobre a II Exposição da Sociedade dos Artistas Independentes.

Latente em Turner e Delacroix (na capela dos Santos Anjos, em Saint-Sulpice, etc.), o impressionismo tentou se formular como sistema com Édouard Manet, Camille Pissarro, Renoir, Claude Monet, Sisley, Cézanne e Ludovic Piette. Esses pintores se distinguiram por uma excessiva sensibilidade às reações das cores, por uma tendência à decomposição dos tons e por uma preocupação de empregar em suas telas claridades intensas. Na escolha dos temas, eles proscravam a história, a anedota e o sonho e, como disciplina de trabalho, pregavam a execução rápida e direta diante da natureza. Se quisermos que a palavra “impressionismo” conserve um sentido razoavelmente claro, é preciso aplicá-la exclusivamente à obra dos “luministas”.² Eliminam-se, assim, a senhorita Mary Cassatt, Degas, Forain e Raffaëlli, que um público desorientado reuniu sob a mesma designação que Camille Pissarro e Claude Monet: todos eles, isso é verdade, buscavam uma expressão sincera da vida moderna, desprezavam as tradições da Escola e expunham juntos.

Ainda nos recordamos das primeiras exposições impressionistas. Entre telas definitivas e miscelâneas gritantes, alarmava-se a estupidez inata do público. Que uma cor suscitasse sua complementar — o ultramar, o amarelo; o vermelho, o verde-azulado — parecia-lhe algo absurdo. E ainda que os físicos mais sisudos tivessem afirmado, com voz doutoral, que o efeito final do escurecimento sobre todas as cores do espectro consiste no acréscimo virtual de quantidades cada vez maiores de luz violeta, o público sempre se revoltou diante das sombras violáceas de uma paisagem pintada. Habitado aos molhos betuminosos preparados

² *Luministe* é, em francês, o pintor especializado em efeitos de luz.

pelos mestres-cucas das escolas e das academias, a pintura luminosa lhe revira o estômago. É bom dizer que, às vezes, um prurido revolucionário neles se manifestava; faziam-se então procissões às casas das moças de família: De Nittis, Roll, Carrier-Belleuse, Dagnan-Bouveret, Goeneutte, Gilbert, Béraud, Duez, Gervex, Bastien-Lepage — e eram essas as suas grandes orgias de modernidade.

Quanto à técnica, ainda não havia nada de preciso. As obras impressionistas se apresentavam de uma maneira improvisada: tudo era sumário, brutal e aproximativo.

O impressionismo só alcança uma técnica rigorosa a partir de 1884-1885. Georges Seurat foi seu instaurador.

A inovação de Seurat, já implicitamente contida nas obras de Camille Pissarro, tem por base a divisão científica do tom. Em vez de mesclar na paleta as tintas cuja resultante fornecerá aproximadamente a tonalidade da superfície a ser representada, o pintor aplica sobre a tela toques que representam a cor local, isto é, aquela que tal superfície teria quando exposta à luz branca — notadamente, a cor do objeto visto de muito perto. Essa cor, que ele não compõe na paleta, ele compõe indiretamente na tela, através das leis do contraste simultâneo, pela intervenção de outras séries de toques, correspondentes:

1º) À porção de luz colorida que se reflete, sem alteração, sobre a superfície (que será, geralmente, um alaranjado solar).

2º) À fraca porção de luz colorida que penetra para além da superfície e que é refletida após ter sido modificada por uma absorção parcial.

3º) Aos reflexos projetados pelos corpos vizinhos.

4º) Às cores ambientes complementares.

Toques que são feitos não com largos golpes de pincel, mas pela aplicação de minúsculas manchas coloridas.

Eis aqui algumas prerrogativas dessa maneira de proceder:

I. Esses toques se compõem na retina, numa mistura óptica. Ora, a intensidade luminosa da mistura óptica é muito maior que a da mistura de pigmentos. É isso que afirma a física moderna ao dizer que toda mistura feita na paleta tende para o preto.

II. As proporções numéricas das gotas coloridas podem variar infinitamente em um espaço diminuto: as mais delicadas variações de modelado, as mais sutis gradações de tonalidade podem ser transmitidas com precisão.

III. Essa maneira de pintar não requer nenhuma habilidade manual, apenas — como se isso fosse pouco! — uma visão artística e experimentada.

O espetáculo do céu, da água, do verde varia à cada momento, proclamavam os primeiros impressionistas. Imprimir uma dessas imagens fugidias na tela era seu objetivo. Daí resultava a necessidade de executar uma paisagem em uma única sessão, bem como uma propensão a exagerar a natureza para provar que aquele instante era único e jamais seria visto de novo. Sintetizar a paisagem em um aspecto definitivo que perpetue sua sensação, é para isso que se esforçam os neo-impressionistas. (Ademais, seu fazer não admite nenhuma pressa e implica o trabalho em ateliê.)

Em suas cenas com personagens, observa-se o mesmo distanciamento do accidental e do transitório. Os críticos que se prendem a detalhes reclamam: mostram-nos manequins, e não homens. Esses críticos ainda não se cansaram dos retratos do Búlgaro que parecem perguntar: adivinhe o que estou pensando? Não se afligem nem um pouco de ter em sua parede um senhor cuja esperteza se eterniza numa piscadela de olho malandra ou no mesmo êxtase efêmero há vários anos.

Esses mesmos críticos, sempre perspicazes, comparam os quadros neo-impressionistas à tapeçaria e ao mosaico — e os condenam. Se correto, esse argumento seria de parco valor; mas ele é ilusório: basta recuar dois passos e todas essas gotas multicoloridas se fundem em ondulantes massas luminosas; a fatura, pode-se dizer, desaparece — o olho não é mais solicitado senão por aquilo que é essencialmente a pintura.

Acaso é preciso notar que essa execução uniforme e como que abstrata deixa intacta a originalidade do artista, e até a auxilia? Com efeito, confundir Camille Pissarro, Dubois-Pillet, Signac, Seurat... seria uma estupidez. Cada um deles explicita imperiosamente sua diferença, ainda que seja apenas por sua interpretação pessoal do sentido emocional das cores, pelo grau de sensibilidade de seus nervos ópticos a este ou aquele estímulo — mas nunca pelo monopólio de truques ágeis.

Em meio à multidão de copistas mecânicos das aparências, esses quatro ou cinco artistas impõem a sensação mesma da vida, pois para eles a realidade objetiva é um mere motivo para a criação de uma realidade superior e sublimada em que sua personalidade se transfunde. [...]

Fonte: Félix Fénéon, "Le Néo-impressionisme", publicado em *L'Art Moderne*, 1/5/1887, e reproduzido em *Au-delà de l'impressionisme, Félix Fénéon*, Paris, Hermann, col. Miroirs de l'Art, 1966.

Wassily Kandinsky¹

(1866-1944)

Do espiritual na arte
e na pintura em particular

(1911)

"Através da superação da sensorialidade e da matéria", escrevia Franz Marc, "a velha fé na cor ganhará em fervor extático e em interioridade, como outrora a fé em Deus ganhou com a recusa dos simulacros. Liberada da matéria, a cor terá uma vida imanente, conforme à nossa vontade."² É a essa vida imanente de uma cor submetida apenas à "necessidade interior" que Kandinsky se refere na segunda parte de seu livro: *Do espiritual na arte*. Liberar a cor da matéria, para retomar a expressão de Marc, equivale a privilegiar o valor espiritual do material pictórico, as qualidades simbólicas e expressivas da cor. O ponto de partida de todos os exercícios do artista, escreve Kandinsky, deve ser "a estimativa do valor interior dos elementos materiais por meio do grande equilíbrio objetivo, ou seja, neste caso, da análise da cor, cuja ação se exerce em bloco sobre qualquer ser humano".³ Seguindo as análi-

ses de Goethe relativas ao efeito físico-psíquico da cor,⁴ Kandinsky distingue a ação puramente física da cor sobre o olho e sua ação psíquica ou espiritual, aquela que a cor provoca na alma. Quando, num quadro, as cores exprimem uma necessidade interior, quando elas se tornam, como em Cézanne, "uma nota interior pictórica", a ação física imediatamente provoca uma ressonância na alma do espectador. A cor deve ser para o pintor o que a palavra é para o poeta. Em Maeterlinck, escreve Kandinsky, "a palavra é um som interior. Esse som corresponde, pelo menos em parte (e talvez principalmente), ao objeto que a palavra serve para designar. Se não se vê o próprio objeto, se apenas é ouvido o nome, forma-se dele no cérebro do ouvinte uma representação abstrata, o objeto desmaterializado, que não tarda a provocar uma vibração no 'coração'. Assim é que a árvore da campina, verde, amarela, vermelha, constitui apenas um 'caso' material, uma forma fortuita, materializada, da árvore que sentimos em nosso íntimo quando ouvimos pronunciar a palavra árvore. O emprego judicioso de uma palavra (segundo o sentido poético), a repetição interiormente necessária dessa palavra, duas vezes, três vezes, várias vezes seguidas, não amplificam apenas sua ressonância interior: podem ainda revelar outros poderes dessa palavra".⁵

Ação da cor

Passem-se os olhos por uma paleta coberta de cores. Um duplo efeito se produz:

1º — Do ponto de vista estritamente físico, o olho sente a cor. Experimenta suas propriedades, é fascinado por

¹ Sobre Kandinsky, ver o volume 14, *Vanguardas e rupturas*.

² Franz Marc, "Die hundert Aphorismen". Das Zweite Gesicht, aph. 54, in *Schriften*, K. Lankheit, Colônia, 1978. Citado por Manlio Brusation in *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, 1986, p. 90.

³ *Do espiritual na arte*, B, 6, "A linguagem das formas e das cores", tradução de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 2000, 3ª ed., p. 88 (grifo nosso).

⁴ Ver o texto de Goethe neste volume.

⁵ *Do espiritual na arte*, A, 3, "A mudança de rumo espiritual", p. 49 (grifos nossos).

sua beleza. A alegria penetra na alma do espectador, que a saboreia como um *gourmet*, uma iguaria. O olho recebe uma excitação semelhante à ação que tem sobre o paladar uma comida picante. Mas também pode ser acalmado ou refrescado como um dedo quando toca uma pedra de gelo. Portanto, uma impressão inteiramente física, como toda sensação, de curta duração e superficial. Ela se apaga sem deixar vestígios, mal a alma se fecha.

Ao tocar no gelo, só se pode ter uma sensação de frio físico. Quando o dedo volta a estar quente, a sensação é esquecida. Quando o olho não vê mais a cor, a ação física da pasta colorida cessa. A sensação física do frio do gelo, quando penetra profundamente, desperta outras impressões cada vez mais fortes e pode deflagar toda uma cadeia de eventos psíquicos. O mesmo ocorre com a impressão superficial da cor e de seu desenvolvimento.

Sobre uma sensibilidade mediana, os objetos familiares têm uma ação superficial, ao passo que aqueles que vemos pela primeira vez logo produzem em nós uma impressão profunda. É assim que a criança, para quem cada objeto é uma novidade, experimenta a realidade do mundo. A luz a atrai, ela quer apanhá-la e queima os dedos. Daí em diante, terá temor e respeito pela chama. Aprenderá que a luz não é somente daninha, mas que expulsa a escuridão e prolonga o dia, que pode aquecer, cozinhar e compor, às vezes, um espetáculo divertido. Após essa experiência, terá travado conhecimento com a luz, e o que a criança ficou sabendo dela será registrado em seu cérebro. Então, a intensidade do interesse declina e acaba desaparecendo. O espetáculo da chama luta ainda contra a indiferença mas perde insensivelmente seu atrativo. Pouco a pouco, o mundo deixa de ser um mundo encantado. Assim é que se acaba por saber que as árvores dão sombra, que os cavalos correm

velozmente, que os automóveis correm ainda mais, que os cães mordem, que a lua está longe, que a pessoa que a gente vê no espelho é apenas uma aparência.

À medida que o homem se desenvolve e se completa, aumenta o círculo de propriedades que ele aprende a reconhecer como próprio dos seres e das coisas. Coisas e seres adquirem uma significação que se resolve, finalmente, em ressonância interior.

Sobre uma sensibilidade grosseira, a cor tem apenas efeitos superficiais que, desaparecida a excitação, logo deixam de existir. Por mais elementares que sejam, esses efeitos são variados. As cores claras atraem mais o olho e o retêm. As cores claras e quentes retêm-no ainda mais: assim como a chama atrai irresistivelmente o homem, também o vermelho atrai e irrita o olhar. O amarelo-limão vivo fere os olhos. A vista não consegue suportá-lo. Dir-se-ia um ouvido dilacerado pelo som estridente do trompete. Os olhos piscam e vão mergulhar nas profundezas calmas do azul e do verde.

2º — Quanto mais cultivado é o espírito sobre o qual ela se exerce, mais profunda é a emoção que essa ação elementar provoca na alma. Ela é reforçada, nesse caso, por uma segunda ação psíquica. A cor provoca, portanto, uma vibração psíquica. E seu efeito físico superficial é apenas, em suma, o caminho que lhe serve para atingir a alma. Se essa segunda ação é realmente uma ação direta, conforme é lícito supor pelo que se acaba de expor, ou se, pelo contrário, só é obtida por associação, é difícil decidir. Estando a alma estreitamente ligada ao corpo, uma emoção qualquer sempre pode, por associação, provocar nele outra que lhe corresponda. Por exemplo, como a chama é vermelha, o vermelho pode desencadear uma vibração interior semelhante à da chama. O vermelho quente tem uma ação ex-

citante. Sem dúvida, porque se assemelha ao sangue, a impressão que ele produz pode ser penosa, até dolorosa. A cor, neste caso, desperta a lembrança de outro agente físico que exerce sobre a alma uma ação penosa.

Se fosse sempre assim, seria fácil explicar pela associação todos os outros efeitos físicos da cor, não somente sobre a visão mas também sobre os demais sentidos. Que, por exemplo, o amarelo-claro nos dá uma impressão de azedume e de acidez, porque faz pensar num limão, eis uma explicação que se deve rejeitar.

A propósito do gosto da cor, não faltam exemplos nos quais essa explicação carece igualmente de validade. Um médico de Dresden conta que um de seus pacientes, "homem eminente e muito superior", tinha o costume de dizer, a respeito de certo molho, que o achava com gosto de "azul".⁶ Uma outra explicação talvez seja admissível, vizinha dessa, se bem que diferente. No indivíduo altamente evoluído, o acesso à alma é tão direto, a própria alma está tão aberta a todas as impressões, que qualquer excitação que penetre até ela faz outros órgãos reagirem instantaneamente: no caso que nos ocupa, o olho — reação que recorda o eco ou a ressonância de um instrumento musical cujas cordas agitadas pelo som de outro instrumento vibram por sua vez. Um homem cuja sensibilidade seja tão apurada é como esses bons violinos em que já se tocou muito e que, ao menor toque, vibram com todas as suas fibras.

⁶ Dr. Freudenberg, "Spaltung der Persönlichkeit" (em *Übersinnliche Welt*, 1908, nº 2, pp. 64-5). Também se fala aí da audição das cores, e o autor observa que os quadros comparativos não estabelecem uma lei geral. Cf. Sabanejeff, na revista *Musik*, Moscou, 1911, nº 9, que aí anuncia a iminente formulação de uma lei. (Nota de Kandinsky)

Naturalmente, se nos detivermos nessa explicação, será preciso admitir que o olho está em estreita relação não só com o paladar mas também com os outros sentidos, o que, de resto, acha-se confirmado pela experiência. Há cores que parecem rugosas e ferem a vista. Outras, pelo contrário, dão a impressão de lisas, de aveludadas. Sente-se vontade de acariciá-las (por exemplo, o azul-ultramar escuro, o verde-cromo, a laca vermelha). É essa sensação que produz a diferença no tom das cores, entre os tons quentes e os tons frios. Certas cores, como a laca vermelha, parecem fofas e macias, outras, como o verde-cobalto, o azul-verde (óxido), sempre duras e secas, mesmo quando saem dos tubos.

Fala-se correntemente do "perfume das cores" ou de sua sonoridade. E não há quem possa descortinar uma semelhança entre o amarelo-vivo e as notas baixas do piano ou entre a voz do soprano e a laca vermelho-escura, tanto essa sonoridade é evidente.⁷

⁷ Teoricamente, e também experimentalmente, essa questão já foi muito estudada. Graças a numerosos cotejos e baseando-se no princípio da vibração do ar e da luz, tentou-se demonstrar que a pintura também possuía seu contraponto. Por outro lado, tentou-se fazer com que crianças pouco dotadas para a música retivessem uma melodia com a ajuda de cores, por exemplo, por meio de flores. A sra. Sacharjine-Unkowsky estabeleceu um método especial que permite copiar a música segundo as cores da natureza, ver os sons em cores e ouvir a cor dos sons. Há vários anos, a criadora desse método aplica-o na escola que fundou e o Conservatório de São Petersburgo reconheceu o seu valor. Scriabin, por seu lado, compôs de maneira totalmente empírica um quadro paralelo dos tons musicais e dos tons coloridos, o qual se aproxima em muitos pontos do quadro preponderantemente físico da sra. Unkowsky. Scriabin aplicou o seu princípio no poema sinfônico *Prometeu* (cf. a revista *Musik*, Moscou, 1911, nº 9). (Nota de Kandinsky)

Baseada na associação, essa explicação não é suficiente para explicar os casos mais importantes. Todo o mundo conhece a ação da luz colorida sobre o corpo, ação que é utilizada na cromoterapia. Por diversas vezes tentou-se colocar as propriedades da cor a serviço de fins curativos, em certas doenças nervosas. Assim, observou-se que a luz vermelha é tonificante para o coração e que, ao contrário, o azul retarda os movimentos cardíacos e pode até, pelo menos momentaneamente, paralisá-los. Lamentavelmente, o fato de que semelhantes efeitos possam ser observados em animais e em plantas retira todo valor a essa explicação com base na associação. Nem por isso deixa de ser exato, porém, que a cor esconde uma força ainda mal conhecida mas real, evidente, e que age sobre todo o corpo humano.

Com maior razão, não é possível contentar-se com a associação para explicar a ação da cor sobre a alma. A cor, não obstante, é um meio de exercer sobre ela uma influência direta. A cor é a tecla. O olho o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas.

Quanto ao artista, é a mão que, com a ajuda desta ou daquela tecla, obtém da alma a vibração certa.

É evidente, portanto, que a harmonia das cores deve unicamente basear-se no princípio do contato eficaz. A alma humana, tocada em seu ponto mais sensível, responde.

Chamaremos essa base de *Princípio da Necessidade Interior*.

A linguagem das formas e das cores

“O homem que não possui a música em si mesmo,
Aquele a quem não emociona a suave harmonia dos sons,
Está maduro para a traição, o roubo, a perfídia.
Sua inteligência é morna como a noite,
Suas aspirações sombrias como Érebo.
Desconfia de tal homem! *Escuta a música.*”

Shakespeare

O som musical tem acesso direto à alma. E aí encontra, porque o homem tem a “música em si mesmo”, um eco imediato.

“Todos sabem que o amarelo, o laranja e o vermelho dão e representam idéias de alegria, de riqueza.” (Delacroix)⁸

A palavra de Shakespeare e o comentário de Delacroix atestam a afinidade profunda das artes em geral, da música e da pintura em particular. Também Goethe proclamou a existência dessa afinidade quando escreveu que a pintura devia ter seu “baixo contínuo”. Palavra profética que parece anunciar a situação atual da pintura — ponto de partida de sua evolução futura. É desenvolvendo os meios que lhe são próprios que ela se tornará uma arte no sentido abstrato do termo e será, um dia, capaz de realizar a composição pictórica pura.

Para atingir seu objetivo, ela dispõe de dois meios:

1º — a cor;

2º — a forma.

Só a forma, enquanto representação do objeto (real ou

⁸ P. Signac, *De Delacroix au néo-impressionisme*, ed. alemã Axel Juncker, Charlottenburg, 1910. Cf. também o artigo de L. Scheffler, “Notizen über die Farbe” (*Dekorative Kunst*, fev. 1901). (Nota de Kandinsky)

não real), enquanto delimitação puramente abstrata de um espaço, de uma superfície, pode existir por si mesma.

Não se concebe a cor estendida sem limites. Só a imaginação ou uma visão do espírito é que nos permite representar uma vermelho ilimitado. A palavra vermelho não pode ter, na representação que dela fazemos ao ouvi-la, nenhum limite. É em pensamento, somente em pensamento, e impondo-o à força, que nós lhe acrescentamos um limite. O vermelho que não vemos mas que concebemos da maneira mais abstrata desperta, não obstante, uma representação íntima, ao mesmo tempo precisa e imprecisa, de uma sonoridade interior. Esse vermelho que ressoa em nós quando ouvimos a palavra “vermelho” mantém-se vago e como que indeciso entre o quente e o frio. O pensamento concebe-o como o produto de imperceptíveis graduações do tom vermelho. É por isso que essa visão totalmente interior pode ser qualificada de imprecisa. Mas ela é, ao mesmo tempo, precisa, porque o som interior permanece puro, despojado, sem tendências acidentais nem para o quente, nem para o frio, tendências que culminariam na percepção de detalhes. Esse som interior lembra o som de um trompete ou de outro instrumento que pensamos ouvir quando a palavra “trompete”, por exemplo, é pronunciada diante de nós. Imaginamos esse som sem nenhuma das modificações que ele sofre segundo seja emitido ao ar livre, numa sala fechada, em solo ou misturado ao timbre de outros instrumentos, segundo o instrumento que o produz seja tocado por um postilhão, um caçador, um soldado ou um virtuose.

Mas quando se trata de representar esse vermelho sob uma aparência sensível, como faz a pintura, é necessário:

1º — que ele tenha um tom determinado, escolhido na gama infinita de vermelhos, portanto, que seja, por assim dizer, caracterizado subjetivamente;

2º — que tenha sua superfície delimitada em relação às outras cores. Essas cores estão presentes como dados inevitáveis que delimitam e modificam em torno delas, por sua presença, as características subjetivas e as envolvem em ressonância objetiva.

Essas relações necessárias entre a cor e a forma conduzem-nos ao exame dos efeitos que a forma exerce sobre a cor. A forma, mesmo abstrata, geométrica, possui seu próprio som interior; ela é um ser espiritual, dotado de qualidades idênticas às dessa forma. Um triângulo (não tendo outras características que indiquem se é agudo, obtuso ou isósceles) é um ser. Um perfume espiritual que lhe é próprio emana dele. Associado a outras formas, esse perfume diferencia-se, enriquece-se de nuances — como um som, de seus harmônicos —, mas, no fundo, permanece inalterado. Assim é o perfume da rosa, que jamais pode ser confundido com o da violeta. Assim são o círculo, o quadrado, todas as formas imagináveis.⁹ Também neste caso, como há pouco a respeito do vermelho, estamos lidando com uma substância subjetiva contida num invólucro objetivo.

E vemos claramente aparecer a reação da forma e da cor. Um triângulo completamente cheio de amarelo, um círculo cheio de azul, um quadrado cheio de verde, um segundo triângulo também cheio de verde, depois, de novo, um círculo amarelo, um quadrado azul, e assim por diante, são todos seres diferentes, exercendo cada um deles uma ação diferente.

⁹ A direção na qual um triângulo, por exemplo, está orientado, isto é, seu movimento, desempenha igualmente um papel capital. Isso é de grande importância em pintura. (Nota de Kandinsky)

É fácil perceber que o valor de tal cor é sublinhado por tal forma e atenuado por tal outra. Cores “agudas” têm suas qualidades ressoando melhor numa forma pontiaguda (o amarelo, por exemplo, num triângulo). As cores que podemos qualificar de profundas vêm-se reforçadas, sua ação intensificada, por formas redondas. (O azul, por exemplo, num círculo.) É claro, por outro lado, que o fato de não combinar a forma com uma cor não deve ser considerado uma “desarmonia”. Cumpre ver aí, pelo contrário, uma nova possibilidade, portanto, uma causa de harmonia.

O número de cores e de formas é infinito. Que dizer de suas combinações e de seus efeitos? Esse assunto é inesgotável.

Fonte: Wassily Kandinsky, *Do espiritual na arte e na pintura em particular*, tradução de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 2000, 3ª ed., pp. 65-75.

Henri Matisse¹

(1869-1954)

Escritos e conversas sobre a arte

(1945, 1948, 1951)

Dizer que a cor tornou a ser expressiva é escrever sua história. Durante muito tempo ela foi apenas um complemento do desenho. Rafael, Mantegna ou Dürer, assim como todos os pintores do Renascimento, compunham pelo desenho e depois acrescentavam a cor local.

Ao contrário, os primitivos italianos e sobretudo os orientais haviam feito da cor um meio de expressão. Foi com alguma razão que se disse que Ingres era um chinês ignorado em Paris, pois ele foi o primeiro a utilizar as cores puras, delimitando-as, sem as desnaturar.

De Delacroix a Van Gogh, e principalmente a Gauguin, passando pelos impressionistas, que desbravaram o caminho, e por Cézanne, que dá o impulso definitivo e introduz os volumes coloridos, é possível acompanhar a reabilitação do papel da cor, a restituição de seu poder emotivo.

As cores têm uma beleza própria que é preciso preservar, assim como na música é preciso conservar os timbres. É uma questão de organização, de construção, capazes de não alterar aquele belo frescor da cor.

¹ Sobre Matisse, ver o volume 5, *Da imitação à expressão*.

Exemplos não faltavam. Tínhamos diante dos olhos não só pintores, mas também a arte popular e os papéis ornamentais japoneses que então eram vendidos. Para mim, portanto, o fauvismo foi uma experimentação dos meios: colocar lado a lado, reunir de maneira expressiva e construtiva um azul, um vermelho, um verde. Era o resultado de uma necessidade que brotava em mim, e não de uma atitude voluntária, uma dedução ou um raciocínio, com os quais a pintura não tem nada que ver.

O que mais conta na cor são as relações. Graças a elas, e somente a elas, um desenho pode ser intensamente colorido sem que seja preciso acrescentar-lhe cor.

Há, sem dúvida, mil maneiras de trabalhar a cor, mas quando a compomos, assim como o músico com suas harmonias, trata-se simplesmente de valorizar as diferenças.

É verdade que a música e a cor nada têm em comum, mas elas seguem caminhos paralelos. Bastam sete notas, com ligeiras modificações, para escrever qualquer partitura. Por que não se daria o mesmo com a plástica?

A cor nunca é uma questão de quantidade, e sim de escolha. No início, os balés russos, e particularmente a *Sherazade* de Bakst,² regurgitavam cor. Uma profusão desmesurada. Dir-se-ia que a tinta era atirada aos baldes. O conjunto era alegre pela matéria, não pela organização. No entanto, os balés facilitaram o emprego de novos meios, dos quais eles mesmos se beneficiaram muito.

Uma avalanche de cores resulta impotente. A cor só atinge sua expressão plena quando é organizada, quando corresponde à intensidade da emoção do artista.

No desenho, ainda que formado por um único traço, pode-se dar uma infinidade de nuances a cada parte que ele encerra. A proporção desempenha um papel primordial.

É impossível separar desenho e cor. Como esta jamais é aplicada a esmo, a partir do momento em que há limites e, principalmente, proporções, há também cisão. É aí que entram a criação e a personalidade do pintor.

O desenho também conta muito. Ele é a expressão da posse dos objetos. Quando se conhece um objeto profundamente, é possível delineá-lo com um traço externo que o definirá por completo. A propósito disto, Ingres dizia que o desenho é como um cesto de vime do qual não se pode tirar uma vara sem fazer um buraco.

Tudo é criação, inclusive a cor. Descrevo primeiro meu sentimento, antes de chegar ao objeto. É preciso então recriar tudo, tanto o objeto como a cor.

Quando os meios empregados pelos pintores são apropriados pela moda, pelas grandes lojas, logo perdem seu significado. Eles deixam de ter qualquer poder sobre o espírito. Sua influência limita-se a modificar a aparência das coisas; mudam-se apenas nuances.

A cor ajuda a exprimir a luz; não o fenômeno físico, mas a única luz que existe de fato — a do cérebro do artista.

Cada época traz consigo sua luz própria, seu sentimento particular do espaço, como uma necessidade. Nossa civilização, mesmo para quem nunca andou de avião, trouxe uma nova compreensão do céu, da vastidão, do espaço. Hoje em dia, chega-se a exigir o domínio absoluto do espaço.

Suscitados e mantidos pelo Divino, todos os elementos se encontram na natureza. O criador não é ele próprio a natureza?

Invocada e nutrida pela matéria, recriada pelo espírito, a cor poderá transmitir a essência de cada coisa e res-

² Léon Bakst (1866-1924), artista russo, autor de diversos cenários para os balés de Diaghilev entre 1909 e 1921.

ponder ao mesmo tempo à intensidade do choque emotivo. Mas desenho e cor não passam de uma sugestão. Por meio da ilusão, eles devem provocar no espectador a sensação de posse das coisas. Mas isso só ocorre na medida em que o artista é capaz de se auto-sugestionar e de passar essa sugestão para sua obra e para o espírito do espectador. Há um antigo provérbio chinês que diz: *quando desenhamos uma árvore, devemos, ao mesmo tempo, sentir que estamos crescendo*.

A cor, principalmente, talvez até mais que o desenho, é uma libertação. A libertação é o alargamento das convenções, os meios antigos renovados pelas contribuições da nova geração.

Como o desenho e a cor são meios de expressão, eles são modificados. Daí a estranheza dos novos meios, pois eles se relacionam a algo diferente daquilo que interessava às gerações precedentes.

A cor, enfim, é suntuosidade e chamariz. Não é justamente privilégio do artista valorizar e enobrecer o mais humilde assunto?

“Os papéis recortados”

O papel recortado me permite desenhar na cor. Para mim, trata-se de uma simplificação. Em vez de desenhar o contorno e aí aplicar a cor — um modificando o outro —, desenho diretamente na cor, que é tanto mais medida quanto não é transposta. Essa simplificação garante precisão na combinação dos meios, que formam um todo único. [...] Para mim, o papel recortado não implica a condenação da pintura a óleo. A meu ver, esses dois modos de expressão são igualmente válidos.

Fui levado a utilizar o papel recortado a fim de associar a cor e o desenho num mesmo movimento.

Fontes: depoimento coligido por Gaston Diehl em *Problèmes de la peinture*, Lyon, Confluences, 1945; depoimento de julho de 1948, transcrito pelo padre Couturier em *Se garder libre*, 1962; depoimento recolhido por André Lejard em *Amis de l'Art*, nº 2, outubro de 1951; textos reunidos e comentados por Dominique Fourcade em *Henri Matisse, Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972.

Clement Greenberg¹

(1909-1994)

Pintura "de tipo americano"

(1955-1958)

Pareceu-nos evidente que era preciso concluir este capítulo com um texto sobre a pintura norte-americana que, com a *action painting* e a técnica do *all-over*, renovou todas as abordagens tradicionais da pintura, realizando a fusão da linha e da cor, da forma e do fundo.² Escolhemos algumas páginas de Greenberg, dedicadas aos pintores do *color field* (Clyfford Still, Mark Rothko e Barnett Newman). Esse movimento pode ser considerado como um ramo do expressionismo abstrato, porém mais intelectual, mais literário, privilegiando a expressão do pensamento ou da vida íntima do artista. A influência de Cézanne, de Matisse e de Duchamp sobre a pintura norte-americana é bem conhecida. Greenberg insiste aqui sobre dois outros pintores, Monet e Turner. Nos quadros do último período deles, ele reconhece as premissas de um procedimento que caracteriza, segundo ele, uma das grandes inovações da pintura norte-americana: a supressão do contraste dos valores. Num artigo consagrado precisamente ao Monet do último período, o das *Ninféias*, Greenberg escreve: "Venturi, escrevendo em 1939, chamava Monet de 'vítima e coveiro do impressionismo'. Nessa época, Monet parecia não ter mais nada a dizer à vanguarda. Mas apenas alguns anos mais tarde, vários

americanos que iriam se tornar os mais avançados entre os pintores avançados começaram a redescobri-lo entusiasticamente. [...] [Eles] já estavam aprendendo com Monet, assim como com Matisse, que uma grande parcela de espaço puramente físico era necessária para o desenvolvimento de uma idéia pictórica forte que não envolvesse uma ilusão mais do que superficial de profundidade. As amplas e espalmadas pinceladas de tinta de Monet e seus rabiscos lhes diziam, além do mais, que a pintura sobre tela precisava poder respirar; e que, quando respirava, ela exalava primeiramente e acima de tudo cor — cor em campos e áreas, mais do que em formas. [...] Foi sob a tutela da última arte de Monet que estes mesmos jovens americanos começaram a rejeitar o desenho escultural — 'desenho-desenho' — como afetado e melindroso, e se voltaram em vez disso para o desenho 'de área', o desenho 'antidesenho'".³

[...] E contudo o mais radical de todos os fenômenos do "expressionismo abstrato" — e o movimento mais revolucionário na pintura desde Mondrian — consiste precisamente num esforço de repudiar o contraste de valor como base do projeto pictórico. Aqui novamente o cubismo se revelou uma tendência conservadora e até mesmo reacionária. Os cubistas podem ter desacreditado o sombreamento escultural ao parodiá-lo inadvertidamente, mas conseguiram restituir ao contraste de valor a sua antiga proeminência enquanto meio para o desenho e a forma enquanto tais, desfazendo de tudo que os impressionistas e os im-

¹ Sobre Greenberg, ver volume 14, *Vanguardas e rupturas*.

² Sobre o expressionismo abstrato, Jackson Pollock e a técnica do *all-over*, ver o volume 14, *Vanguardas e rupturas*.

³ Clement Greenberg, "O último Monet" (1956-1959), in *Arte e cultura: ensaios críticos*, tradução de Otacílio Nunes, São Paulo, Ática, 2001, 3ª ed., pp. 59-60.

pressionistas tardios, e Gauguin e os fauvistas, haviam feito para reduzir seu papel. Até suas últimas pinturas Mondrian se baseava no contraste de luz e sombra de forma tão implícita quanto qualquer artista acadêmico de seu tempo, e a necessidade desse contraste perdurou sem questionamento até mesmo na arte abstrata mais doutrinária. O *Branco sobre o branco* de Malevitch permaneceu um mero sintoma de exuberância experimental, e não implicava nada de mais — como podemos ver pelo que Malevitch fez depois. Até bem pouco tempo atrás, Monet, que era quem tinha ido mais longe na supressão do contraste de valor, era apontado como uma advertência até mesmo nos círculos mais ousados, e o atenuamento dos *chiaroscuro* operado no final do século por Vuillard e Bonnard os impediu por um longo período de receber da vanguarda a atenção devida.

Foi talvez há doze anos que algumas das últimas pinturas de Monet começaram a parecer "possíveis" a pessoas como eu, mais ou menos na mesma época em que Clyfford Still emergiu como um dos pintores originais e importantes de nossa época — e talvez mais original, se não mais importante, do que qualquer outro de sua geração. Suas pinturas eram as primeiras pinturas abstratas *sérias* que eu quase vi completamente despojadas de referências decifráveis ao cubismo; depois delas, as primeiras filiações de Kandinsky ao cubismo analítico tornaram-se mais aparentes do que nunca. E como se viu, Still, juntamente com Barnett Newman, era um admirador de Monet.

As pinturas de que me lembro da primeira mostra de Still, em 1946, tinham uma inclinação para o simbolismo abstrato, com conotações "arcaicas" assim como os surrealistas de um tipo muito vago naquele momento, e das quais as "pictografias" de Gottlieb e as "paisagens de sonho" de Rothko representam outra versão. Fiquei impressionado

naquele momento com as silhuetas deliberadamente incertas de Still, que pareciam desafiar todas as considerações a respeito de plano ou enquadramento; o resultado então me parecia — e talvez ainda pareça — um tipo de arte em que tudo era permitido. As mostras subsequentes de Still, na galeria de Betty Parsons, tinham uma maneira que me parecia totalmente diferente, mas ainda me chocavam por sua absoluta falta de controle. As poucas grandes áreas-forma verticalmente organizadas que compunham o Still típico daquela época — e que realmente continuam a compor o Still típico de hoje — eram excessivamente arbitrarias nos contornos e, para meu gosto, excessivamente quentes e secas nas cores e na qualidade da pintura. Me lembravam, com desconforto, a decoração amadora vitoriana. Foi só em 1953, quando vi pela primeira vez um Still de 1948 sozinho numa parede, que comecei a ter uma idéia de sua qualidade real. E depois de eu ter visto muitas outras pinturas dele isoladamente, essa sensação se tornou forte e definida. (E eu fiquei impressionado, além de qualquer outra coisa, como nunca me acontecera antes, com quanto a originalidade na arte podia ser perturbadora e causar estranhamento; quanto mais ela desafiar o gosto, mais teimosa e raivosamente o gosto resiste a ela.)

Na verdade, foi Turner quem operou a primeira ruptura significativa com as convenções do *chiaroscuro*. Em seu último período ele agrupava intervalos de valor no limite luminoso claro da escala cromática, para mostrar como a luz do céu ou qualquer iluminação brilhante tendia a eliminar meios-tons e quartos de tons de sombreado e de sombra. Os efeitos pitorescos obtidos por Turner fizeram com que seu público o perdoasse de forma relativamente rápida pelo modo como ele havia dissolvido a forma escultural. Além disso, não se esperava que as nuvens, o vapor, a neblina, a

água, a atmosfera tivessem formas definidas, e portanto o que nós agora entendemos como uma abstração ousada da parte de Turner era então aceito em última análise como mais um feito do naturalismo. O mesmo se aplica às últimas pinturas em tons cerrados de Monet. As cores iridescentes agradam sempre ao gosto banal, e quase sempre são aceitas como um substituto satisfatório para verossimilhança. Mas até quando Monet escurecia ou turvava suas cores, o público de seu tempo não parecia fazer objeções. Pode ser que o apetite do público pela cor pura ou simples, revelado por essa aceitação popular das últimas fases de Turner e Monet, significasse a emergência de um novo tipo de gosto pictórico na Europa, talvez como uma reação contra a cor vitoriana. Certamente, o que estava envolvido era um gosto não cultivado que ia contra a tradição elevadíssima, e pode ser que o que se expressava fosse uma mudança subterrânea na sensibilidade ocidental. Isto também pode ajudar a explicar por que as últimas pinturas de Monet, após terem por tanto tempo feito a vanguarda estremecer, agora começavam a representar um ponto alto da arte revolucionária.

[...]

Mas o que é o mais importante em Still, além de sua qualidade, é que ele indica para a pintura abstrata um caminho fora do cubismo tardio que pode ser adotado, como não acontece com Pollock, por outros artistas. Still é o único "expressionista abstrato" que fundou uma escola, e com isso estou querendo dizer que pelo menos dois dos muitos pintores que ele estimulou e influenciou não perderam por isso sua independência. Barnett Newman é um deles, e talvez tivesse se realizado praticamente da mesma forma se nunca tivesse visto um Still. Embora Newman estenda faixas de cores em geral levemente contrastadas, seja em totalidade ou em valor, ao longo ou abaixo de áreas "vazias" de tinta,

ele não se interessa por linhas retas ou mesmo por superfícies planas; sua arte não tem absolutamente nada a ver com a arte de Mondrian, a de Malevitch ou qualquer outro tipo de abstração geométrica. Seus contornos finos, retos, mas nem sempre com margens nítidas, e suas zonas de cor incandescente são meios para a visão tão amplos quanto qualquer outro expresso na pintura de nossos dias. Talvez tenha sido Still quem começou a abrir a pintura para seu meio e a entrelaçar áreas-forma, mas creio que Newman influenciou Still por sua vez na questão de uma verticalidade pura assim como na questão de um "vazio" ativado e pregnante. E ao mesmo tempo a cor de Newman funciona mais exclusivamente enquanto *tom*, com menos recurso às diferenças de valor, de saturação ou de calor.

As pinturas imensas e tenebrosamente veementes de Newman constituem talvez o ataque mais direto já feito à pintura de cavalete. A rejeição de Mark Rothko a esta pintura é menos agressiva. O fato de que sua arte pareça, além do mais, dever tanto a Newman como a Still (Rothko, na verdade, tornou lateral a linha vertical do primeiro) não diminui em absolutamente nada sua independência, singularidade ou perfeição. Assim como não o faz o fato de que a originalidade da cor de Rothko, como a originalidade da cor de Newman e de Still, se manifeste antes de mais nada em uma tendência constante a usar cores quentes; nem mesmo o fato de que, como Newman (embora neste caso tenha sido Rothko quem provavelmente exerceu a influência), ele pareça impregnar de tinta a tela para obter um efeito de tintura e evitar as conotações de uma camada de tinta discreta *sobre* a superfície. (Na verdade, os dois ou três blocos de cor sombria mas quente que compõem a pintura típica de Rothko alcançam seu efeito porque são aplicados numa fina camada sobre as outras cores.) Onde Rothko

talvez mais se distingue de Newman e de Still é na sua vontade de aceitar alguma coisa da arte francesa *depois* do impressionismo; sinto que seu modo de insinuar alguns contrastes de tons quentes e frios trai uma lição que ele aprendeu com Matisse. Mas isto, novamente, explica muito pouco. A sensualidade firme e simples e o esplendor das pinturas de Rothko pertencem inteiramente apenas a ele.

Um novo tipo de planura, que respira e pulsa, é o produto do calor escurecido, que abafa os valores, das cores usadas nas pinturas de Newman, Rothko e Still. Suas superfícies, rompidas por uma quantidade relativamente pequena de incidentes no desenho ou na estrutura, exalam cor com um efeito envolvente que é realçado pelo próprio tamanho. Reage-se ao ambiente tanto quanto à pintura pendurada na parede. Mas ainda assim, no final, reage-se à pintura enquanto pintura, e estas pinturas, como todas as outras, ou se afirmam ou caem por sua unidade percebida a partir de um único olhar. Surge a questão de onde termina exatamente o pictórico e onde começa o decorativo, mas a questão é superada. A pretensão artística talvez seja o grande defeito destes três pintores, mas não se trata da pretensão artística do decorativo.

O que há aqui de mais novo, e irônico, é o fato de Newman e Rothko recusarem que sua linearidade derive do cubismo ou se relacione de qualquer forma com o cubismo. Mondrian *tinha* de aceitar suas linhas retas, e Still teve de aceitar as linhas laceradas e errantes deixadas por sua espátula. Rothko e Newman, entretanto, recusaram-se a abandonar a geometria cubista pelo caminho que Still lhes mostrou. Eles preferiram *escolher* seu caminho de fuga do que serem compelidos a ele; e, ao escolher, eles preferiram escapar da geometria através da própria geometria. Suas linhas retas, especialmente as de Newman, não ecoam as li-

nhas do enquadramento, mas as parodiam. A pintura de Newman se torna ela própria totalmente enquadramento, como ele mesmo deixa claro em três pinturas especiais que fez — pinturas de 90 cm a 1 m de altura mas com somente 30 a 50 cm de largura, que são cobertas apenas por duas ou três faixas verticais de cor. O que se destrói é a noção e o sentimento cubistas, e imemoriais, da borda da pintura como um limite; com Newman, a borda da pintura é repetida internamente, e *faz* a pintura, ao invés de ser meramente *ecoada*. As bordas limitantes das telas maiores de Newman, descobrimos agora, agem exatamente como as linhas dentro delas: dividindo mas não separando, ou circunscrevendo, ou limitando; para delimitar, mas não para limitar. As pinturas não se fundem com o espaço circundante; elas preservam — quando bem realizadas — sua integridade e unidade distintas. Mas elas tampouco estão ali no espaço como objetos isolados e insulados; em resumo, elas mal são pinturas de cavalete — e por não o serem, elas escaparam das associações com o "objeto" (e com o objeto de luxo) que se vinculam cada vez mais à pintura de cavalete. As pinturas de Newman devem ser chamadas, finalmente, de "campos". [...]

Fonte: Clement Greenberg, "Pintura 'de tipo americano'", in *Arte e cultura: ensaios críticos*, tradução de Otacílio Nunes, São Paulo, Ática, 2001, 2ª ed., pp. 226-32.

Relação dos tradutores

Os textos deste volume foram traduzidos por:

ANA ELVIRA LUCIANO GEBARA (L. Dolce, *Didlogo sobre a pintura, intitulado O Aretino*);

BEATRIZ BLAY (G. Vasari, *As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos*);

CIDE PIQUET (C. Baudelaire, *Salão de 1846*);

JO AMADO (J. Lichtenstein, *O desenho e a cor*; e textos de apresentação do volume; P. de Champaigne, *Conferência sobre um quadro de Ticiano representando a Virgem, o menino Jesus e são João Batista*; G. Blanchard, *Conferência sobre o mérito da cor*; C. Le Brun, *Opinião sobre o discurso do mérito da cor pelo sr. Blanchard*; R. de Piles, *Curso de pintura por princípios*; J. A. D. Ingres, *Escritos sobre a arte*; E. Chevreul, *Da lei do contraste simultâneo das cores e da disposição dos objetos coloridos*; E. Delacroix, *Diário*; J.-K. Huysmans, "A cor moderna"; F. Fénéon, *O neo-impressionismo*; H. Matisse, *Escritos e conversas sobre a arte*).

A Editora 34 agradece aos seguintes tradutores e editoras que gentilmente cederam seus textos:

ÁLVARO CABRAL E ANTONIO DE PÁDUA DANESI, Martins Fontes [Wassily Kandinsky, *Do espiritual na arte e na pintura em particular*, São Paulo, Martins Fontes, 2000, 3ª ed.];

J. GUINSBURG, Perspectiva [Denis Diderot, *Obras II: Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000];

MARCO GIANNOTTI, Nova Alexandria [Johann Wolfgang Goethe, *Doutrina das cores*, São Paulo, Nova Alexandria, 1993];

OTACÍLIO NUNES, Ática [Clement Greenberg, *Arte e cultura: ensaios críticos*, São Paulo, Ática, 2001, 2ª ed.].

Sobre os organizadores

JACQUELINE LICHTENSTEIN é professora de Estética e Filosofia na Universidade de Paris X — Nanterre, tendo lecionado também na Universidade de Berkeley, Califórnia. Dirigiu entre 1992 e 1993 a revista *Traverses*, editada pelo Centre Georges Pompidou, de Paris. Seu campo de estudos encontra-se no cruzamento da Filosofia da História e da Teoria da Arte, produzindo uma reflexão aguda sobre a natureza e o funcionamento dos discursos sobre a arte. Entre seus livros mais conhecidos, destacam-se *La couleur éloquente* (Flammarion, 1989; edição brasileira: *A cor eloquente*, São Paulo, Siciliano, 1994, tradução de Maria Helena Rouanet e Maria Elizabeth Chaves de Mello) e *La tâche aveugle: essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne* (Gallimard, 2003).

JEAN-FRANÇOIS GROULIER é pesquisador independente de História da Arte e Filosofia, colaborador de diversas publicações como *Magazine Littéraire*, *Traverses* e outras, e estudioso das relações entre o gosto estético e a apreciação do valor na crítica de arte.

NADEJE LANEYRIE-DAGEN é professora de História da Arte na École Nationale Supérieure, em Paris, especialista em arte flamenga e italiana dos séculos XIV e XV. Publicou, entre outras obras, *L'invention du corps: la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX siècle* (Flammarion, 1997), *Lire la peinture* (Larousse, 2002) e a edição crítica *P. P. Rubens: théorie de la figure humaine* (Éditions Rue d'Ulm, 2003).

DENYS RIOUT é professor de Artes Plásticas e Ciências da Arte na Universidade de Paris I — Sorbonne, voltado para o estudo da arte moderna e contemporânea. É autor de vários livros, entre eles *Qu'est-ce que l'art moderne?* (Gallimard, 2000), *Arts plastiques aux 20e siècle* (Gallimard, 2000), *J. M. W. Turner: 1775-1851* (Cercle d'Art, 2004) e *Yves Klein: manifester l'immatériel* (Gallimard, 2004).

Este livro foi composto
em Adobe Garamond e Rotis
pela Bracher & Malta
com CTP da Forma Certa e
impressão da Bartira Gráfica e Editora
em papel Pólen Soft 80 g/m² da
Cia. Suzano de Papel e Celulose
para a Editora 34, em novembro de 2008.

B
2

BIBLIOTECA

Jan Meulen Jean Auguste Dominique
Ingres Jean Dubuffet Jean-Baptiste
Colbert Jean-Baptiste Du Bos João
Calvino João Damasceno Johann Joachim
Winckelmann Johann Wolfgang Goethe
Joris-Karl Huysmans Joseph Vernet Jules
Champfleury Jules de Goncourt Kasimir
Malevitch La Font de Saint-Yenne
Leon Battista Alberti Leonardo da Vinci
Lodovico Dolce Louis Réau Luca Pacioli
Luigi Russolo Luís XIII Marco Boschini
Marsilio Ficino Martin de Barcos Martin
de Charmois Maurice Denis Michel
François Dandré Bardon Mikhail
Larionov Molière Nicolas Poussin
Nikolai Tarabúchkin Octave Mirbeau
Otto Pächt Pablo de Céspedes Paolo
Pino Paul Cézanne Paul Klee Paulo III
Peter Paul Rubens Philippe de
Champaigne Piero della Francesca
Pierre-Jean Mariette Pierre Restany
Piet Mondrian Pietro Aretino Platão
Plínio, o Velho Plotino Pseudo-Dionísio
Areopagita Quatremère de Quincy
Robert Goodnough Roger de Piles
São Boaventura São Tomás de Aquino
Sir Joshua Reynolds Sublet de Noyers
Umberto Boccioni Vitruvius Wassily
Kandinsky Werner Weisbach Willem
de Kooning William Hogarth Wladyslaw
Strzeminski Xenofonte Yves Klein